الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

قسم اللغة و الأدب العربي
تخصص: دراسات أدبيّة.

الواقــع والمتخــيّل فــي رواية "البطـــاقة السّحـــــرية" لـــ "محمد ساري"

مذكـــــرة مقدمـــــة لاستكمــال متطلبــات نيل درجـــة الماستـــــــر

إعــداد: ربــاعي حيــاة.

إشـــراف: د/نعيــمة بن عليــة.

لجنـــة المنــاقشـــــة

الدكتور:.....رئيســـــــا

الدكتورة: نعيــمة بن عليــة.....مشرفــا ومقــررا

الأستاذ:..... عضـــوا مناقشـــا

السنة الجامعية: 2014 / 2015

إهـــداء

إلـــى الـــتي تربعـــت علـــى عـــرش قلـــبي فاحتلـــت سويـــداءه.

إلـــى آســـرة الـــروح والوجـــدان إلـــى الحبيبـــة نـــور العينـــان.

إلـــى الـــتي رـــبتني وترقـــبت نجاحـــي وكانـــت وراء صـــلاحي.

أمـــي الغـــالية، أدامهـــا اللّـــه وردة تفـــوح كالريحـــان.

إلـــى ينبـــوع الحـــب، الفيـــاض بالطيبـــة والعطـــاء.

إلـــى مـــن كـــان دومـــا شيمتـــه العطـــف والسخـــاء.

إلـــى مـــن زرع فيـــا العزيـــمة وغـــرس فيـــا روح التـــحدي.

إلـــيك يا أبـــي حفظـــك اللّـــه ورعـــاك.

إلـــى حبيبـــي وزوجـــي وقرة عينـــي وأب أبنـــائي الذي أهـــديه حـــبي وقلـــبي

إلـــى الـــذي علّمـــني معـــنى الحـــياة عزيز.

إلـــى نبـــراس البيت إلى مـــن يضفـــي البهجـــة والمســـرة عـــلى قلبـــي،

إلـــى ابنتي الحبيـــبة "تسنيـــم"

إلى إخوتي وأخواتي.

إلـــى هـــؤلاء جميـــعا اهـــدي ثمـــرة جهـــدي.

"حياة"

Gigi Caitbi ©

شكر وعرفان

الحمـــد للـــه علـــى مـــا أجـــزل علـــيا مـــن عظيـــم فضـــله،

ثـم الشكـــر مـــوصول إلـــى كـــل أســـاتذة قســم اللّـــغة العربـــية

بجـــامعة أكلـــي محـــند أولـــحاج بالبويـــرة، وفـــي مقـــدمتهم الأستـــاذة المشـرفة

"بن علية".

أعضـاء لـجنة المـناقشة، كـما يطيـب فـي هذا المقـام أن أشـكر كـل من أعـاننني فـي هذا

البحـث بقليـل أو بكثيـر.

تعرف الرّواية بقدرتها غير المحدودة على التعبير عن كلّ التحوّلات الإنسانية والاجتماعية والثّقافية والحضارية، لما تمتلكه من أدوات فنية، وطاقات تعبيرية هائلة، واللّافت للانتباه في جلّ الرّوايات العربية عامّة والرّواية الجزائرية خاصة، أنّها منبثقة من رحم الواقع الحيّ، حيث نجد كثيرا من الإبداعات الرّوائية ترصد الظواهر والحقائق التاريخية، والحقيقة أنّ رواية "البطاقة السّحرية" للرّوائي "محمد ساري" عرضت بعض النماذج الحية المعبّرة عن التحوّلات التاريخية، وطرحت العديد من الأفكار الأساسية التي لا يمكن للقارئ أن يقف إزاءها موقف الحياد، وذلك في قالب فنّي ممتع، اتكأ فيه الرّوائي على واقع تاريخي معروف، فكلّ تلك الأفكار شكّلت لدي مجموعة من الدوافع والحوافز وجعلتني أخوض ميدان الكتابة ضمن بؤرة مركزية كبرى هي "**جدل الواقعي والمتخيّل**"، وغذّت هذه الفكرة جملة من التصورات التي تشكّلت عبر الزمن.

ولعلّ سبب اختياري الموضوع لا يعود البتّة إلى نقص الدراسات التي تناولت الموضوع وإنّما يطرح هذا البحث جملة من التساؤلات أبرزها: **هل المحتوى الرّوائي حقيقة متخيّلة؟ وكيف تعيد الرّواية كتابة الواقع ولماذا؟ وما دامت الرّواية هي كون متخيّل بالدرجة الأولى فما هو السبب الذي يدفع بالكاتب إلى الارتشاف من التاريخ؟**

وكنّا قد وجدنا ضالّتنا في الرّواية الجزائرية المعنونة "بالطاقة السحرية" للمؤلف "محمد ساري"، وقد أوجب العنوان الموسوم بالواقع والمتخيّل في البطاقة السحرية حضور جملة من العناصر لإثراء مضمون البحث، فقد رسمت خطّة عامّة تنقسم إلى مدخل وفصلين وخاتمة.

تناولت في المدخل الجانب النظري للموضوع، فدرست الرّواية بين الواقع والمتخيّل، وتحدّثت عن الرّواية والواقع، وكيف يتمكن الرّوائي من تخييل الواقع؟

وفي الفصل الأوّل تطرقت إلى "تجليات البعد الواقعي في "البطاقة السحرية"، قسّمته بدوره إلى مبحثين، تحدثت في المبحث الأوّل عن الواقع والإيديولوجيا، وحاولت التقرّب من الرؤية الإيديولوجية التي ارتكزت عليها الرّواية، أمّا المبحث الثاني المعنون بالرّواية والتاريخ، فقد وقفت فيه عند تجلّيات التاريخ في لعبة السّرد الرّوائي باعتباره مرجعا حيًّا أساسا في الرواية.

وفي الفصل الثاني: "الموسوم بسرد المتخيّل في البطاقة السّحرية" تناولت آليات المتخيل السردي وكيفية اشتغال عناصر هذا المتخيّل، بدءا من ذاك الكائن الورقي المركّب الذي يدعى الشخصية الرّوائية، مرورا بالمكان والزمن الذي تدور فيه الأحداث، وصولا إلى دلالة العناصر المكونه للنصّ.

وأنهيت البحث بخاتمة، ضمّنتها أهم النتائج المتوصّل إليها، أمّا عن المنهج المتّبع فقد استخدمت بنيويا، واستعنت بجملة من المصادر والمراجع نذكر منها: الأدب والواقع لرولان بارت وآخرين، المتخيّل في الرّواية الجزائرية لأمينة بلعلي، فضاء المتخيّل لحسين خمري، بنية الشكل الرّوائي لحسن بحراوي، وغيرها من الكتب التي ساعدتني في إنارة جوانب هذا البحث.

1. الرّواية والواقع

تعتبر الرّواية من أكثر الأجناس الأدبية الحديثة والمتميّزة، والتي حظيت باهتمام الدّارسين في السّاحة الأدبية والنقدية لأنّها تمثّل شكلا من أشكال الوعي الإنساني ووعاء تصبّ فيه أفكاره ورغباته وأحاسيسه ، فهي مرآة عاكسة لواقع المجتمع ولسانه الناطق، حيث ظلّت الرّواية تكشف عن جملة من التجارب الإنسانية وتعبّر عن هموم الإنسان وتطلّعاته المستقبلية، فالرّواية عالم فسيح مفعم بالحوادث والأحداث، لأنّ الواقع يعمل فيه بطقوسه وانفعالاته.

وقبل الخوض في تبيين علاقة الرّواية بالواقع، علينا أوّلا تقديم بعض التحديدات النظرية لمفهوم الواقع، فجاء في لسان العرب لصاحبه ابن منظور "وقع على الشيء ومنه يَقَعُ وقْعًا ووُقُوعًا، ويقال وَقَعَ المطر بالأرض ولا يقال سقط والواقع: "**الذي** يشتكي رجليه من الحجارة"[1] و"الوقَائعُ: مَنَاقعُ الماء كأنّ الماء وقع فيها، ومَوَاقعُ الغيث: مَسَاقطَهُ"[2] واصْطُلِحَ على الواقع أنّه "معطى حضوري يمكن أن يدرك بالحس وتلمس أثاره بالملاحظة العينية"[3]: معنى هذا أنّ كلّ فرد من هذا العالم الفسيح يمكن أن يتحسّس الواقع ويدركه من خلال تفاعله مع محيطه، لأنّ تلك التفاعلات هي التي تشكّل الواقع، إذا الواقع هو مصدر للمعرفة الإنسانية المتّسمة بالحقيقة"[4]. وعلى هذا الأساس ستكون الموضوعات التي تقدّمها الرّواية معبّرة عن وحدات مرجعية تشكّل صلة المعرفة بالواقع وصلة الواقع بالحقيقة.

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، باب الواو، مج 06، ج 53، دار المعارف، القاهرة 1119، ص4894.

[2]– ابن فارس، معجم مقاييس اللّغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 1982، ص134.

[3]– حسين خمري، فضاء المتخيّل(مقاربات في الرّواية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2002، ص44.

[4]– منذر عياشي، المعرفة الرّوائية، العدد307، مجلّة الموقف الأدبي، مجلّة تصدر عن اتحاد الكتّاب العرب بدمشق، ، 1996، ص2.

وقد أدّى ظهور الواقعية في الأدب إلى التخلّص من الموروث الحكائي والملحمي، فظهرت الرّواية الواقعية كشكل جديد من أشكال التعبير الأدبي، وبفضل هذا الاتجاه تمكّنت الرّواية أن تدخل إلى رحم الحياة وتغوص في صراعاتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وبفضل الرّواية انتقل صراع الإنسان مع القوى الغيبية إلى صراع الإنسان مع أخيه الإنسان ومع محيطه.[1]

وهذا يعني أنّ ظهور الاتجاه الواقعي في الأدب هو الذي مكّن الرّواية من الظهور كجنس أدبي متميّز بكيان مستقل، هدفه السّامي هو تبيين واقع المجتمعات الإنسانية، فالرّواية كمستوى ثقافي تتحدّد بمركّبات العملية الاجتماعية المتفاعلة، وبمدى اقترابها وابتعادها عن الواقع الحيّ، ووفق هذا المعيار، فإنّ الاقتراب من الرّواية يقتضي الاقتراب من الواقع، فمن واجب الأديب الواقعي أن يكون ذا نظرة متكاملة إلى العالم الذي يعيش بداخله، نظرة تعبّر عن فهم مترابط لهذا الكون وأطواره[2]. أي أنّ الرّواية يجب أن تكون محاكاة فعلية لواقع الفرد، كما تقتضي ضرورة معايشة الأديب لواقعه (تاريخه)، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى ضرورة امتلاك الأديب الوعي الصّحيح الذي يمكّنه من كتابة العلاقات الاجتماعية مشكّلا بذلك قالبا فنّيا جميلا مرجعيّته الوحيدة الواقع المعيش. فأوّل أهداف الفنّ كما يقول (جيرنيشقسكي) "أن يمثّل الواقع"[3]، وهو ما يدعوه (بيلنسكي) "بشعر الواقع الذي لا يخلق الحياة من جديد بل يمثّلها"[4]. أي أنّ الأدب لا يأتي إلّا تمثيلا للواقع وصانعًا لحيثياته.

---

[1]– ينظر: منذر عياشي، المعرفة الرّوائية، ، ص2.

[2]– ينظر: فيصل دراج، الواقعيّة أم الواقع، العدد 5 ، مجلّة الكرمل مجلّة فصليّة ثقافيّة، تصدر عن الاتحاد العام للكتّاب والصحافيّين الفلسطينيّين، 1985، ص87.

[3]– مجموعة من المؤلفين، موسوعة المصطلح النقدي (الواقعيّة الرومانس–الدرامة والدرامي والحبكة)، مج 03، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط 01، 1983، ص23.

[4]– المرجع نفسه، ص37.

ومفهوم الواقعية **Réalisme** كمذهب "هي عقيدة تقترح معرفة دقيقة وموضوعية بالواقع كخاتمة للنشاط الأدبي"[1]. فموضوع الواقعية هو الواقع الذي بدوره يمثّل الأرضية التي تتّخذها الأشكال الأدبية وبخاصة الرّواية فراشا لها. والواقعية من المصطلحات التي اضطربت دلالاتها وتنوّعت مفاهيمها نجدها تعني: [2]

فلسفيًا: تلك النظرية التي تؤكّد وجود العالم الخارجي مستقّلا عن الفكر؛

جماليا: كلّ شكل من أشكال الفنّ الرّافضة لأمثلة الواقع (جعل الواقع مثاليا)؛

تخصيصيّا: المذهب الأدبي الذي ظهر منتصف القرن التاسع عشر والدّاعي إلى معالجة موضوعات واقعية مقتبسة من الأحداث الحية، أو مأخوذة من الدراسات التاريخية (فلوبير) **Flaubert** مثلا ووصف البيئة وصفا دقيقا وموضوعيّا.

فالواقعية قبل كلّ شيء هي انفعال صادق بالحياة وبالواقع المادي، والواقعية الأدبية تعتمد دوما على الكشف عمّا يدور في الحياة من آثام وإظهار الحقيقة الأصلية الدفينة، و"أوّل من طبّق هذا المصطلح على الأدب هم الكتّاب الألمان، لكن بمدلوله البسيط دون أن يشير لأية مدرسة أدبية، بعد ذلك التقطه منهم الكتّاب الفرنسيون، وأقاموا منه هيكلا متناسقا فنجد أحدهم يؤكّد أنّ المذهب الذي يكتسب كلّ يوم أرضا جديدة والذي يؤدي إلى المحاكاة الأمينة للواقع يمكن أن يسمى بالواقعية."[3]

فالواقعية في بداياتها استعملت في فرنسا ككلمة دالّة على الأدب الذي يتّجه إلى الواقع ويصوّره، لأنّ التيّار الواقعي هو الذي قام في وجه الرومانسية الواهمة وأراد أن يتوجّه إلى الحياة

[1]– سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ط 01، 1985، ص232.

[2]– جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، د.ط، 1979، ص287.

[3]– ينظر: صلاح فضل، الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف القاهرة، ط2، 1980، ص 11، 12.

كما هي، ويعالج قضاياها، وانتشر هذا التيّار بعد أن تبلور الوعي الباطني والاجتماعي والإنساني، وقد تناول الناحية الإنسانية بكلّ ظواهرها.[1] يعتبر هذا التيّار بمثابة المنقذ الذي انتشل الحياة الأدبية بكلّ أنواعها من المثالية الزائفة وتوجّه بها إلى صخب الحياة أي الواقع بكلّ تجلّياته السلبية والايجابية.

2. تخييل الواقع الرّوائي

يمثّل الواقع الموضوع الأساسي للرّواية، فهو بمثابة المظلّة التي تتظلّل تحتها، غير أنّ واقع الرّواية يمثّله المتخيّل كمبنى أساسي، فبالرّغم ممّا توهمنا به الرّوايات بأنّها تروي وقائع تاريخية حقيقية، فإنّ تلك الوقائع تظلّ تخييلا، أي من ابتكار المؤلّف حتى وإن كان مصدرها الواقع، لأنّ المبدع له الحرية المطلقة في اختيار أسماء شخصياته وتوزيع الأدوار عليها، وترتيب الأحداث وفق مسار زمني معيّن، يطلق فيه الرّوائي العنان لخياله، لأنّ الفعل الرّوائي يبقى حكرا على الذّات المبدعة الخلاّقة والمتفاعلة مع فضاءات مختلفة الأبعاد يعرف من خلالها الرّوائي طلاقة، يترجمها إلى العديد من القضايا والمواقف ليجسّد بذلك الهدف النبيل والسّامي للفن.

وقد ظلّ التمييز بين الخطاب الواقعي والخطاب المتخيّل وكيفية الفصل بينهما أو دمجهما في علاقة سببية، محل اهتمام العديد من الدّارسين، فإذا كان الواقع هو جملة مرجعيات تفرزها الأحداث والظروف المحيطة، إذ يوصف الواقع كنتاج لأحداث زمنية متلاحقة تحصل كلّ يوم، فتلخّص الرّواية ذلك الواقع وينتقي الرّوائي أحداثه انتقاءً خاصا يجعل المسافة بين الواقعي والمتخيّل غامضة، لكونه معنيّا بمظاهر واتجاهات خاصّة فيعيد صيّاغة معطيات الواقع في شكل قصّة أو حكاية جديدة بتوليفات جديدة، لأنّه يحلّل الأحداث بوصفها تاريخا واقعيا، من هنا يمكن النظر إلى

[1]– ينظر: حنّا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب الحديث، دار الجيل، بيروت، لبنان، د ط، ص5.

العلاقة بين الرّواية والواقع بوصف الرّواية انعكاسا للواقع تجمع بين التخييل والحقيقة.[1] ولعلّه من الضروري الوقوف عند مفهوم المتخيّل الرّوائي لما تقتضيه طبيعة دراستنا.

فعندما ننطلق من الجذر (خيل) تتراءى لنا صيغ عديدة وهذه الصيغ مرتبطة أساسا "بالمظنّة والتشبيه، فيقال: خَالَ خَيْلاً وخيلَةً، فَيَخَلْ الشيء تشبّه له، وَيَخَلْ مشتق من تخيّل بمعنى يظنّ".[2]

والمخيّلة هي السحابة فالسماء مخيّلة للمطر، متهيّئة له، والخيّالة ما تشبه في اليقظة والحلم من صورة"3. إذن التخيّل مرتبط بالمظنّة والظنّ نوع من الإيهام، "ويتم وضع مفهوم المتخيّل **Imaginaire** في نقطة يتقاطع فيها مع مفاهيم ومصطلحات أخرى من نفس المصدر، كالخيال والتخيّل والمخيال، غير أنّ التباعد يكمن في الشكل فقط، لأنّ الدّلالة واحدة".[4] كما تقول الدكتورة آمنة بلعلى: "فالمتخيّل يشتغل بآليات مختلفة تتحكم فيها الظروف السوسيو ثقافية، كما أنّه يعمل على تصوير الواقع والبحث عن حلول للأحداث الاجتماعية السياسية والثقافية"[5]، كما اقترن الفعل المتخيّل بأشياء عجيبة ليصبح بتعبير (أندري مالرو) "متخيّل الحقيقة، لكنّه يبقى مشدودا إلى العجيب لأنّه متخيّل، ولأنّ الرّواية هي مكان الممكن ونهائية الممكنات، فعلى الورق فقط يمكن أن تتحقّق كلّ الأحلام والرّغبات ليفتح للرّوائي كما للقارئ فضاء من الحرّية"[6].

---

[1]– ينظر: قيس كاظم الجنابي، الواقع والمسكوت عنه في الرّواية العربية المعاصرة، العدد ، مجلة الموقف الأدبي، العدد 401، تصدر عن اتحاد الكتّاب العرب بدمشق، 2004 ، ص1.

[2]– أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل، ج1، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص250.

[3]– ابن منظور، لسان العرب باب خيل، مج2، ج15، ص1304.

[4]– آمنة بلعلى، المتخيّل في الرّواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع تيزي–وزو، ط2، ص17.

[5]– المرجع نفسه، ص51.

[6]– المرجع نفسه، ص32

صحيح أنّ الرّواية تجعل من الواقع موضوعا لها، حيث يعمد الرّوائي إلى استرجاع ذكريات تاريخية، لكن تبقى تلك الحقائق معلّقة بمخيّلته، لأنّ عالم الرّواية هو عالم فسيح يتجسّد فيه فعل المتخيّل (FICTION) "والتخيل في بعد من أبعاده نوع من المخادعة أو الإيهام الفنّي كما يرى أهل الاختصاص وقد سبق (لليترى) **Littré** أن عرّف الرّواية بأنّها قصة مضلّلة كتبت نثرا"[1]، أي أنّ الرّواية تبني عالمها المتخيّل انطلاقا من عالم الواقع، وهذا ما جاء به سعيد بنكراد حيث قال: "لا داعي للحديث عن عالميين ما دام العالم الأوّل (عالم التخيل) مجرّد نسخة عن العالم الثاني (العالم الواقعي) يحاكيه ويعيد إنتاج عناصره".[2] يحيل هذا القول على أنّ عالم الرّواية المتخيّل ناتج عن العالم الواقعي عن طريق محاكاته وصياغة عناصره، ونعزّز هذا القول بما جاءت به يمنى العيد حيث تقول: "الشكل الأدبي في تميّزه النّوعي وفي متغيّراته البنائية الجمالية يؤدي وظيفة دلالية تخصّ المرجع الحي الذي تحيل عليه وإن كانت تذهب أبعد منه".[3] وإذا طبّق هذا القول على الرّواية باعتبارها أحد الأشكال الأدبية نجدها بمثابة مرآة دلالية لواقع النّاس، فالكاتب المختفي خلف السّارد أو الرّاوي يقتصر دوره على تقديم مشاهد وصفية لما في الحياة، فاسحا بذلك مجالا لمشاركة القارئ وولوجه إلى عالم الرّواية بسلوكاته وهيئاته ومنطوقاته، ليبلغ بحضوره صفة الشهادة التي تترك للقراءة إمكانية التأويل والاستنتاج والمعرفة، هكذا تستعيد الشخصيات ذات المرجع الحي (الواقع) فاعليّتها في نسج المتخيّل كإستراتيجية بنائية مفتوحة على عقدة الحكاية، لتكوّن بحضورها على ذلك الشكل شخصيات حقيقية مستعدّة لمحاورة ذاتها من أجل التغيّير.[4]

---

[1]– عبد الغني بن الشيخ، آليات اشتغال السرد في الخطاب الرّوائي الحداثي عند عبد الرحمن منيف (ثلاثية أرض السّواد)، رسالة دكتوراه، كليّة الآداب واللّغات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2008/2007، ص35.

[2]– سعيد بنكراد، النصّ السّردي نحو سيميائيات للإيديولوجيا، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 1996، ص29.

[3]– يمنى العيد، الرّواية العربية (المتخيّل وبنيّته الفنيّة)، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص34.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص34.

فالحكاية التخيلية مرهونة الصّلة بالحكاية الواقعية، فالشخصية مثلا تعدّ ركيزة من ركائز الفعل السّردي، إنّما تبنى داخل عالمها وتتحقّق بعلاقة مع مرجع هو شخص مفترض ينتمي إلى العالم المرجعي أو الواقع الاجتماعي، تحيل عليه الشخصية نقتبس دلالتها من خلال فعل القراءة وبالإيحاءات التي تمارسها على مستوى المتخيّل تكسبه بنية فنية ذات طابع حقيقي.[1]

من خلال ما سبق نستنتج أنّ العالم الرّوائي بشخصياته وأحداثه وسياقاته يحيل على عالم خارجه المتمثّل في العالم الحي وتناط عملية الإحالة بالقراءة، وعالم الرّواية المتخيّل هو من نسج كاتب الرّواية باعتبار علاقته بما حوله، أو بالحياة بما هي واقع فعلي، "لأنّ الرّوائي في الوقت الذي يعتقد فيه هو نفسه بأنّه يغوص في أعماق ذاته لكي يخرج هواجسه ويصفها راويا، إنّما يكون منكبّا في أفضل الحالات على رواية ذاكرة الآخرين، فالرّوائي الحقيقي غرفة صدى يروى ذاكرة الآخرين من آلام وسعادة".[2]

كما أنّ اللّغة التي ينسج المؤلّف روايته من خلالها تشغل الحيّز الأكبر، لأنّ الكاتب الموهوب هو الذي يتمكّن من تمرير مذاق خاص من اللّغة والفكر، "فالمتخيّل بوصفه خطابا حول الواقع هو عبارة عن بناءات لغوية تحاول احتواء الواقع ومحاكاته أو التعبير عنه".[3] تلك المحاكاة استوجبت وجود اللّغة كوسيلة تبليغية قادرة على التعبير بدقّة عن الواقع، وبما أنّ مادة الخطاب الأساسية هي اللّغة، فإنّ خطاب التخييل ينشأ أساسا على طريقة اشتغاله على اللّغة، فالكتابة الرّوائية كما يقول عبد المالك مرتاض: "عمل فنّي جميل يقوم على نشاط اللّغة الداخلي، ولا شيء

---

[1]– ينظر: يمنى العيد، الرّواية العربية (المتخيّل وبنيّته الفنيّة)، ص35، 36.

[2]– هكتور بيا نشيوتى، الإبداع الرّوائي اليوم، لقاء الرّوائيين العرب والفرنسيين، قاعة المؤتمرات، معهد العالم العربي بالتعاون مع مجلة الماغزين وإذاعة فرنسا الثقافية (3–5 مارس 1988) .

[3]– حسين خمري، فضاء المتخيّل (مقاربات في الرّواية)، ص45.

يوجد خارج تلك اللّغة، وهي ذات أهمية دلالية وجمالية في الكتابة الإبداعية بعامّة والكتابة الرّوائية خاصّة لأنّها تمثّل الأساس التي تبنى عليه الرّواية، لأنّ السّحر اللّغوي إذا غاب عن العمل الرّوائي غاب الفنّ وغاب الأدب".[1] فاللّغة بمثابة المحرّك التي يشتغل من خلاله الفعل التخييلي، فلا وجود للشخصيات ولا الزمان ولا المكان إلاّ بوجود اللّغة باعتبارها الحبل الرّابط بينها.

وبما أنّ "معرفة الواقع تتطلّب معرفة اللّغة"[2]، باعتبارها لغة المنطوق الاجتماعي فالكاتب يختار اللّغة التي تمكنّه من بلورة رؤيته للواقع، فيركّبها في بنية فنية.

ومن مستويات التأثير بين المتخيّل والواقع نجد: "الواقع هو الذي يضبط آليات المتخيّل ويشكّله، أمّا المتخيّل فيعيد بناء الواقع وتشكيلهّ، لأنّ المتخيّل يأخذ من الواقع مادته قبل أن يأخذ صوّره."[3]، وهكذا تصير العلاقة بين الواقع والمتخيّل هي علاقة الدّال بالمدلول ، الأخير يعيد ، ببساطة المتخيّل عبارة عن إحالات عن واقع ما.

وما يميّز عملية التخييل أيضا هي خاصية "التمثيل" الذي يتم على مستوى الذهن باعتبار المتخيّل بناءً ذهنيا وليس ماديّا، فالمتلقي للرواية لا يشاهد الأحداث وإنّما يتخيّلها، فمن خلال قراءته للنصّ وفكّ شفراته اللّغوية وفهمه للمعنى، تتشكّل صوّر الأحداث في مخيّلته"[4]، فالفن الرّوائي يسمح للقارئ ويمكنّه من تصوّر الأحداث وتخيّل الأشخاص والأشياء المشكّلة لها "لأنّ الرّواية تجعل

[1]– عبد المالك مرتاض، نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص106.

[2]– حسين خمري، فضاء المتخيّل (مقاربات في الرّواية)، ص45.

[3]– المرجع نفسه، ص54.

[4]– المرجع نفسه، ص43.

الظواهر تظهر أو بالمعنى المصطلح عليه "الفينومينولوجيا" (الظواهرية)، وهذه الظواهر تتشكّل على خلفية نظرتنا اليومية إلى الواقع وإلى أحاسيسنا المنهكة."[1]

قد يؤسّس الإنسان لأشياء كثيرة في حياته عن طريق الفطرة، والإنسان فطريّا خلق حلوما بما في الحياة، وهذه الأحلام يشكّلها عن طريق توليد صورة ما في المخيّلة، ومن بين وظائف هذه الصورة تصوير الحقائق، فنحن وبكلّ بساطة حين نستمع في الحياة إلى إنسان يتكلم فأوّل ما يؤثّر فينا هو المحتوى البيّن لما يتكلّمه منبثقا من تجاربه ومعاناته، كذلك الرّواية حين تسرد أحداثا تجعل القارئ يتشبّث بها متخيّلا أشخاصها وزمانها ومكانها، وقد يسقط تلك الأحداث على واقعه بحثا عن وجوده في ذلك العالم الرّوائي.

[1]– مجموعة من المؤلّفين، الأدب والأنواع الأدبية، تر: طاهر حجار، الدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1980، ص128.

المبحث الأوّل: الواقع والإيديولوجيا

تختلف الأنساق السّردية من عمل روائي إلى آخر، بسبب تطوّر التجربة الرّوائية وتغيّر قوانين كتابتها مع الزمن، والرّواية أحد أهم الأنماط الأدبية المحمّلة بأنساق فكرية واجتماعية، "وإذا كانت الرّواية هي سرد لمجموعة من الأحداث ورصد لشخصيات ولعلاقات معيّنة تحكمها مجموعة من الرّوابط السّردية التي تكوّن عالم الرّواية، وهذا انطلاقا من رموز يحكمها نظام معيّن، هذا النظام بإمكانه أن يكشف عن إيديولوجية النّص وكيفية تواصله مع الواقع".[1] فلكلّ نّص روائي أبعاده الدلالية الإيديولوجية المتشكّلة ضمن البنية اللّغوية للخطاب السّردي، ويطرح نص "البطاقة السّحرية" جملة من الإيديولوجيات المتصارعة مجسّدا بذلك المجتمع الواقعي، حيث حاول الرّوائي من خلال روايته رصد تحوّل القيّم والمبادئ الأخلاقية معتمدا على ثيمة الثّورة، لكن ليس من منظور التقديس، وإنّما بنظرة مختلفة تجلّت في بنية عميقة رصدت أشكال الانحراف عشية الاستقلال والانقلاب على مبادئ الثورة المجيدة، حيث بيّنت الواقع المسكوت عنه، وذلك في نظرة جريئة ومغايرة من الرّوائي، وخاصة التدنّي الخلقي الذي آل إليه بعض المجاهدين والخونة (الحركة)، كما عبّر عنهم من أجل حصولهم على امتيازات الثورة، وعالج تلك الملابسات وال سلوكات المشينة وفق نسقين إيديولوجيين متصارعين هما: " النسق* الإيديولوجي النفعي" و"النسق الإيديولوجي الوطني الثوري"، وهذا الصراع الإيديولوجي يزيد من إيهام القارئ بواقعية الأحداث.

---

[1]– حسين خمري، فضاء المتخيل (مقاربات في الرّواية)، ص 155.

*- النسق: هو ما يتولّد عن اندراج الجزئيات في سياق أو هو بنيويا ما يتولد عن حركة العلاقة بين العناصر المكوّنة للبنية، باعتبار أنّ لهذه الحركة اشكالا معينا يمكن ملاحظته وكشفه كأن نقول إنّ لهذه الرّواية نسقها الذي يتولّده توالي الأفعال فيها، أو العناصر المكوّنة لهذه اللّوحة من خطوط وألوان تتألّف وفق نسق خاص. ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت لبنان، ط3، 2010، ص320.

1. النسق الإيديولوجي النفعي

هذا النسق الإيديولوجي يحمل في طيّاته نظاما فكريا متكونا من مجموعة من السلوكات والأفكار المتصلة بالنزعة الفردية الخادمة للمصلحة الشخصية، فهذه الرؤية النفعية والانتهازية متمحورة أساسا في استغلال بعض الأطراف التي تطاولت أيديها لنهب ثروات البلاد، والتلاعب بالشرعية الوطنية. هذا النسق الإيديولوجي النفعي الذي منطلقه الوحيد هو تحقيق المنفعة الذاتية، انطلاقا من العلاقات الاجتماعية واستغلال المناصب، فجاء هذا النسق مباشرا على لسان السّارد، ليخترق بذلك عدّة مستويات في النّص الرّوائي (القيم الفكرية القناعات السياسية، التحكم في ميكانيزمات الفعل الاجتماعي).

ومن بين الشخصيات الحاملة والمتبنية لهذا التوجّه نذكر شخصية "بومالح عبد المالك"، هذا المجاهد الذي كافح من أجل القضية الجزائرية إبان الثورة التحريرية، لكن سرعان ما أبان عن زيف إيديولوجيّته الوطنية مباشرة بعد الاستقلال، حيث عمد إلى التزوير والسرقة والنهب واختلاس الأموال وثروات البلاد، متنكّرا بذلك لجميع القيّم والمبادئ التي ناضل من أجلها.

خان الثورة وجميع الشهداء الذين ذُبحت رقابهم وسالت دماؤهم من أجل الوطن الغالي، وهاهو "سي بومالح" المجاهد يتّحد مع عدّو الأمس (السرجان)، ويتّخذه شريكا للمصلحة، يقول الرّاوي: "**تذاكر سرجان مع صديقه بومالح عبد المالك صاحب المنصب الحسّاس فعرّجا على الأيام التي كانا يقدّمان رجلا ويؤخران أخرى قبل الإنطلاق السريع نحو السلطة واتجاه بفضل دعائهما في تحويل أموال الدولة إلى جيوبهما**".[1]

[1]– محمد ساري، البطاقة السّحرية، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1997، ص56.

هنا يتبيّن لنا النهج الذي اتبعه كلا الرّجلين أو الخائنين لتحقيق المنفعة الشخصية، واستغلال كلّ فرصة سانحة لبسط نفوذهما، واستعمال السلطة كوسيلة لتحقيق المآرب الفردية تحت قناع الرّموز الثورية، واستغلالها لاسم المجاهد. كان "عبد المالك بومالح" أمينا لقسمة حزب المجاهدين قبل أن يلتحق بمنصب سام في العاصمة، وكان الأهالي يتبرّعون لفائدة الخزينة العمومية التي لم تسلم من جشعه وطمعه، يقول السارد مصورا تلك الإيديولوجية النفعية التي استباحت المال العام: "**تلك الكمية الهائلة من المصوغات الذهبية المتنوعة التي تبرّع بها أهل قرية عين الفكرون بحماس صادق فصادف أن كان بومالح على رأس القسمة، فكلّف نفسه بجمع المجوهرات المنقذة من سنوات الشقاء، بعد تقطير واقتصاد...وإيصالها إلى الخزينة العامّة بالعاصمة فتاهت نصف الكمية عبر سراديب مظلمة، وسط الطريق الفاصل بين القرية والعاصمة، تطوّع السرجان بكلّ فرح وسرور بحراستها في حفرة آمنة ومضمونة بعيدة عن الأعين الفضولية على ألاّ يكشف عليها إلاّ بعد مرور سنوات**".[1] وكذا صوّر الكاتب إيديولوجية المنفعة الخائنة، التي فضّلت مصالح الذّات الخاصّة على المصلحة العامّة، مستغلّة بذلك الأملاك العامّة لتزداد قوّة وسلطة.

هذه الشخصية (الثورية) المرتدّة لا تؤمن إلاّ بالمصالح الذاتية، "سي عبد المالك المجاهد" رجل الصفقات السرية المشرف الأوّل على بيع خيرات الوطن توجّه إلى السرجان "**ليبيع له بعض الأكياس من المواد الغذائية، منحته الجبهة كمية تفوق حاجياته العائلية، فأراد بيعها لأنّه لا يملك مكانا لتخزينها، فلم يجد إلاّ السرجان يتوجّه إليه على أن يبقى الأمر سرّا،...فقبل شراء الكمية التي كان يتصوّر أنّها لا تزيد عن قنطارين أو ثلاثة، ولكنّه حينما فتح الغشاية الكتيمة**

[1]– البطاقة السّحرية، ص56.

الخلفية للشاحنة الصغيرة وجدها معبّأة بالتمام والكمال. بالأكياس والبراميل،...الكمية مسروقة لا محال"[1].

يمثّل هذا الملفوظ السّردي أبشع مظاهر النهب والاستغلال، سلوك مشين من مجاهد حارب هو نفسه كلّ أنواع الاستغلال والنهب الفرنسي، من مجاهد عظيم إلى ذئب ماكر، لم يتحسّس بومالح لدناءة فعله بل كرّر العملية مرات ومرات.

تفرّعت الإيديولوجية النفعية في الرّواية لتطال موظفي الحكومة، أوردها الكاتب بغية تبيين حضورها القوّي في الواقع الاجتماعي فيقول: "**تدخّل بعض التجّار بحيّل ملتوية. لم ينساقوا خلف موضة العبادة الجارفة. استولوا على كمية كبيرة من هذه البضائع بالتواطؤ مع بعض الموظفين المرتشين. كدّسوها في مخازن سرية في انتظار انقطاعها نهائيا من السوق لبيعها بأثمان خيالية**"[2]، يمثّل هذا الحدث مدى تفشّي إيديولوجيا المنفعة في الواقع الذي اصطبغت به الحياة الاجتماعية التي أنهكها الاستغلال وقتلتها المصلحة الشخصية التي غدت سلوكا مسّ شرائح عديدة من المجتمع، فهذا "محاسب" في الضمان الاجتماعي تجرّد من أخلاقه واختلس أموال الصندوق لأنّه كما قال السّارد: " **كان يتصوّر أنّ سرقة أموال الحكومة مسموح به ما دام كلّ المسؤولين يتصرّفون في هذه الأموال كأنّه رزقهم الحلال في بناء الفيلات وشراء السيارات واستخدام المؤسسات العمومية في خدمات خاصّة**".[3]

استغلّت إيديولوجيا المنفعة حتى جوع الحيوان تلك الكائنات التي تفيد الإنسان أكثر ممّا تستفيد منه، وكان هذا بعد نفاذ الحلفاء وكلّ أنواع الأعشاب من الهضاب، فطفقت قطعان الغنم

[1]– البطاقة السّحرية، ص53.

[2]– المصدر نفسه، ص91.

[3]– المصدر نفسه، ص129.

تموت حتى خاف النّاس من انقراضها، "**ممّا أجبر الحكومة على استيراد كميات ضخمة من الشعير والتبن لإنقاذها...لم تفت السرجان هذه الفرصة الذهبية، فركض إلى اقتناء أطنان من الشعير وحزم التين المستورد من بلاد بعيدة مثل استراليا وكندا وأمريكا... منتظرا اشتداد الأزمة كي يضرب ضربته القاضية**"[1].

صورة أراد الكاتب من خلالها تبيين مدى رداءة النفوس الراكضة وراء الجاه والسلطة حتى على حساب كائنات لا عقول لها، وبهذا جرّد أصحاب المصالح من كلّ القيّم الإنسانية، هكذا واصلت الرّواية الكشف عمّا هو أخطر من هذا النسق الإيديولوجي لتمثّل في صورة أخرى الكيفية التي اغتيلت بها الثورة.

وقد تراكمت طموحات الإيديولوجية النفعية يوما بعد يوم في البطاقة السّحرية ولم تكتف بالجانب المادي، فهذا السرجان عمود الإيديولوجية النفعية الانتهازية وبالرّغم من ممتلكاته التي لا تحصى حيث "**اشترى السرجان بماله نصف رجال القرية وأوصلهم إلى مناصب لم يكونوا يحلمون بها**".[2] " السرجان" الذي تسبّب في موت العديد من الثوّار بنقل أخبارهم إلى "مسيو غوميز" صديقة الحميم من بينهم الجيلالى "**اختفى الجيلالي المسكين في ظروف غامضة وأعدمه الجيش الفرنسي بعد شهر فقط من إيقافه بعد تعذيب وحشي**".[3]

أراد خائن الأمس أن يصبح رمزا من رموز الثورة اليوم، فخطّط للحصول على بطاقة النضال بتزوير التاريخ وتشويه الذّاكرة الجماعية يقول السّارد القابع خلف الشخصية: "**أحتاج إلى إمضائك كي أحصل على شهادة المشاركة في الثورة**" أراد انتهاك شرعية الثورة حيث "**يريد السرجان أن**

---

[1]- البطاقة السّحرية، ص61.

[2]- المصدر نفسه، ص112.

[3]- المصدر نفسه، ص116.

يصبح مجاهدا بعد ربع قرن من الاستغلال...هذه نكتة العمر...لما لا وكلّ الخونة أصبحوا يملكون هذه البطاقة كأنّها خاتم سيدنا سليمان، تفتح الأبواب الموصدة"[1]. يدلّ هذا الملفوظ السردي على واقع ساد غداة الاستقلال، أين زوّر التاريخ الثوري وأصبحت بطاقة المشاركة في الثورة حق شرعي يتمتع به الخونة.

الخيانة الثورية من طرف "السرجان" والظهور كمتّهم خطير أمام عدالة التاريخ هو الذي دفع "السرجان" إلى اقتناء بطاقة المشاركة في الثورة التي تبدو سحرية بالنسبة له، عشّشت الفكرة في ذهن السرجان وامتلكته حتى النخاع، خطّط للحصول عليها طويلا وشيّد قصورا من الأحلام على إثرها، لكن قوبل بالرّفض القطعي بعد البوح بحاجاته هذه "لمصطفى عمروش"، صاحب قسمة المجاهدين بعين الفكرون الذي سخر منه وضرب بطلبه عرض الحائط، يقول السّارد: "**سي أحمد السرجان مجاهد...ها...ها، أراد أن يعيد الاعتبار إلى نفسه، بعدّ أن اشترى كلّ شيء، فلماذا لا يشترى البطاقة ومعها البطولة والشرف**"[2].

لم يصدّق السرجان أنّ طلبه سيقابل بالرّفض وهو الذي اشترى كلّ شيء بماله، استعصى عليه شراء بطاقة من مصطفى عمروش، "**رأسه صلب كالأسمنت المسلّح، إذا تماسك لا يكسره أحد. وناشف كالصحراء القاحلة تحفر ألف كيلومتر بالبلدوز الرّوسي ولا تعثر على قطرة ماء...سأمرغ أنوفهم في الوحل وأمسح بهم غبار الشوارع ليدركوا أنّ الرّجال رجال وإن دارت الدنيا على قفاها**".[3]

---

[1]- البطاقة السّحرية، ص12.

[2]- المصدر نفسه، ص12.

[3]- المصدر نفسه، ص13.

هذا الوصف من طرف السّارد يبيّن احتدام الصّراع بين الطرفين ويمهّد لأمور آتية في ما بعد، من هنا تبدأ عقدة الرّواية حيث أصرّ الرّوائي على الإفصاح عمّا كان سائدا إبان الثورة وبعدها، فركزّ على إيديولوجتين متصارعتين ومتناقضتين في الوعي، إذ اغترف الرّاوي فكرته من الواقع وعاد إلى الماضي لبناء رؤيته.

أرادت إيديولوجية المنفعة وبعد كلّ الجرائم التي ارتكبتها في حقّ التاريخ والوطن، والأذى التي تسبّبت فيه للكثير من الثّوار أن تغتصب الثّورة مرّة أخرى بعد الاستقلال والحصول على بطاقة المشاركة فيها، أضحى "السرجان" يتطاول "**سآخذ البطاقة بالمليح أو بالقبيح، سآخذها رغم أنف مصطفى عمروش الذي يحسب نفسه المجاهد الوحيد في هذه القرية**"[1]. يظهر هذا الملفوظ إيديولوجية المنفعة كإيديولوجية سائدة بيّنت مدى سيطرتها على ميكانيزمات الفعل الاجتماعي والسياسي، فلا نجد في قاموسها سوى لفظة المصلحة، فشخصية السرجان تختنق بحب التملّك والسلطة ويبدو ذلك من خلال قوله: "**سأتصل بأصدقائي المجاهدين الحقيقيين في العاصمة وسيطردونه من مكانه إن لم أكن أنا السرجان... وإلاّ ما كنت سرجانا**".[2]

تراكم الحقد في صدر السرجان يوما بعد يوم ممّا زاد من حدّة الصّراع بين الشخصيتين، اتصل السرجان بأحد معارفه في العاصمة "سي عبد المالك" شريك المصلحة السابق الذي تجمع بينهما صفقات مشبوهة.

طلب المساعدة أيضا من المجاهد "الحاج مجبور"، "**كان مجاهدا قديما في الصفوف الأولى للثورة**"[3]، الذي وقف بجانب السرجان أثناء انعقاد اجتماع حزب المجاهدين وهو الذي حجّ البيت

---

[1]– البطاقة السّحرية، ص19.

[2]– المصدر نفسه، ص19.

[3]– المصدر نفسه، ص21.

الحرام. طلب المساعدة من "رئيس البلدية"، الذي لم يتوان في تقديمها لأنّ السرجان هو الذي أجلسه على هذا المقعد.

يورد السّارد من خلال طريقة السّرد الماضوي كلّ الأدّلة والبراهين التي تدين السرجان وتكشف جرائمه، فالعودة إلى الماضي أثناء عرضه لرزمانة السّرد الخاصّة بهذه الشخصية ليست اعتباطية، إنّما هي إدانة أكثر منها استذكار، حيث أراد الكاتب أن يؤرّخ لتلك الممارسات المشينة من طرف شخص السرجان، بوثيقة يدينه بها أمام محكمة التاريخ، وركّز الرّاوي على ماضي الشخصية أكثر من الحاضر، لأنّه يمثّل مصدر لعدم استقرار الشخصية ومنبع قلقها.

يواصل الرّاوي إدانة السرجان بذكر أعماله فيقول: "**كان السرجان عميلا لفرنسا، فخدمها بكلّ تفان وإخلاص، ولم ينقطع عن هذا الوفاء إلاّ بعد أن تلقّى إنذارا من المجاهدين يهدّدونه بالقتل إن تمادى في ذلك السلوك الشاذ**".[1] هذه الشخصية التي اتّسمت بالإيديولوجية النفعية "تؤسّس نظامها القيمي وفق تركيب منهجي، تعتمد فلسفة تتغيّر فقط بتغيّر المصلحة الخاصّة".[2]

يقول السّارد: "**كان يجالس رجال القرية لاستشفاف بعض الأخبار التي تفيد "مسيوغوميز" رئيس البلدية صديقه الحميم في البداية، كان يتصل بالسلطة العسكرية دون خوف أو مرواغة لأنّه متأكد بأنّ هذه السلطة ستقضي على الفلاقة...، لكنّه غيّر موقفه وأصبح يحتاج بحذر شديد في اتصالاته مع الإدارة الاستعمارية منذ أن وجد "عبد الهادي رمضان" مذبوحا على عتبة منزله**".[3]

---

[1]– البطاقة السّحرية، ص35.

[2]– عمرو عيلان، الإيديولوجيا وبنية النصّ الرّوائي، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة ط1، 2001، ص83.

[3]– البطاقة السّحرية، ص35.

كانت هذه الإيديولوجية تتحرّك بحذر شديد، حيث مكّنها الموقع الاستراتيجي الذي تحتلّه بقرية عين الفكرون، من خلال الحانوت التي تمتلكه بوسط القرية أن تتجسّس كلّ الأخبار، يقول: "**على عتبة الحانوت يشرف السرجان على ما يجري من أحداث، كما يعرف كمية المواد الغذائية التي يشتريها كلّ فرد، وهل يكتفي بالمقدار الخاص لعدد أعضاء العائلة أم يزيد فوقها، بهذه الطريقة يتعرّف على من يبعث المؤونة إلى المجاهدين، وتصل كلّ هذه المعلومات ساخنة إلى الثكنة القابعة على طرف القرية**".[1] هكذا باع السرجان الثورة وأبطالها، تجرّد من قيمه الوطنية واضعا نصب عينيه مصلحته الخاصّة على حساب الوطن الذي يأويه.

إنّ هذا النسق النفعي يتحرّك دائما وفق منظور ذاتي، همّه الوحيد المصالح الشخصية والذاتية، باع وازعه الرجولي للشعور بلذّة الانتقام من "مصطفى عمروش" فأخذ يتبجح بالكلام، فتطاول لسانه حتى على الشهيدة "حورية"، فراح يقدح في شرفها وزوجها "مصطفى" قائلا: "**ماذا كان مصطفى هذا، حارسا لمغرور لا غير، ولم يشارك في أية معركة بل كان يعجن مع زوجته ويحضّران الأكل للمجاهدين الحقيقيين. كان مثل المرأة تماما. واليوم ينّصب نفسه وصيّا عن الثورة**"[2]. جلّ الأقوال التي قمنا بذكرها وغيرها الكثير لم نشر إليها والتي أوردها الكاتب في روايته تعدّ وثيقة تاريخية تدين إيديولوجية المنفعة، والتي ستنتصر عليها الشخصية الرئيسية الأخرى المتمسّكة بإيديولوجية خدمة الوطن والوفاء الثوري والطامحة للتغيير من خلال رفض المشروع الذي خطّط له السرجان.

[1]– البطاقة السّحرية، ص35.

[2]– المصدر نفسه، ص19.

2. النسق الإيديولوجي الثوري

تحمل هذه الإيديولوجية الثورية نظامًا فكريًا يتسّم بالوعي إلى تغيير الوضع الاجتماعي السائد في محيطه، ويعتمد الكاتب إزاء هذا النسق الإيديولوجي من أجل تحقيق العدالة التاريخية، من خلال قمع سلطة المنفعة ورد الاعتبار للثّورة وأبطالها سواء الذين استشهدوا أو ما زالوا على قيد الحياة يتأففون من سلوكات دنيئة، من بينهم "مصطفى عمروش" رائد هذه الإيديولوجية ومحرّكها، مؤسّس إيديولوجيا التغيير والرّفض.

هذه الشخصية التي اكتمل وعيها بالواقع الذي اتّسم بمحاولة اغتيال الثورة من جديد من قبل السرجان وبعض ممّن شاركوه المصلحة، هذا الواقع جعله يتأسّف قائلا: "**لماذا لم ألفظ أنفاسي تحت طلقة رصاص دافئة وفي عيني ذلك الحلم الذي لازمني طوال تلك السنين وتبخّر مع السنوات الأولى للاستقلال**".[1] تمزّقت كلّ أحلام "سي مصطفى" التي شيّدها مع أصدقائه الثوّار حول مستقبل الوطن، فاصطدمت ذاته مع واقع مرعب تتعالى فيه النزعة البراغماتية.

عدم الاستجابة لهذا الواقع، علّق روحه بذكريات الماضي الجميل، "**أينك يا ليلة ملوزا تلك اللّيلة المباركة، حاصرنا القرية مدججين بالسّلاح ومصمّمين على ذبح كل الخونة... حاولوا المقاومة والدّفاع عن النّفس ولكنّنا كنّا الأسود وكانوا الذئاب... ثلاث مائة وخمسة عشر جثة هامدة، درس لمن يعتبر، هكذا الثورة وإلاّ لا...**"[2]. إنّ استحضار التاريخ من طرف الرّاوي القابع وراء الشخصية، لا اعتزاز بنهج الثورة الذي لم يكن متسامحا مع كلّ الخونة، كما أنّ إيديولوجية الخيانة الوطنية (النفعية) هي التي أيقظت الوعي الإيديولوجي الوطني (الثوري)، ونسجت خيوطه للقيام بعملية المواجهة، فجاءت هذه الإيديولوجية كحالة وجودية دّالة على تمزّق الأنا الوطنية.

[1]– البطاقة السّحرية، ص27.

[2]– المصدر نفسه، ص93.

تحطّمت آمال "مصطفى عمروش" وبعض عائلات الشهداء وهي ترى الخونة يتمتّعون بالثّروة والنفوذ، تقول العجوز أم "الشهيد إبراهيم": "**الخونة يمتلكون نفس امتيازات المجاهدين أو أكثر، أمّا عائلات الشهداء فقد نسيّها الجميع ولم يهتم بها أحد. السرجان الخائن، الذي باع الشهيد سي سعيد أصبح اليوم آمنا مرفّها يبني القصور، وزوجة سي السعيد تعمل خادمة في المدرسة مع النشاف والمكنسة**"[1]، مفارقة عجيبة قلبت جميع الموازين، الذين خدموا الوطن، وسقوه بدمائهم يحرمون من خيراته عاجزين أمام الإيديولوجية الانتهازية الخائنة، تضيف العجوز مخاطبة مصطفى عمروش: "**والآن تعرف الحقيقة ولكن لا يمكن أن نتكلم، لو يسمع السرجان يستعين بالدّرك ويطردوننا من كوخنا، ربّما دخلونا الحبس... إنّه قوي والحكومة معه**"[2]. إنّ الانتكاسة التي شعر بها مصطفى ومعه عائلات الشهداء، كانت محفّزا قويّا في نمو الوعي الوطني لديه والذي فجرّ هذا الوعي هو تخطي الحدود الحمراء من طرف إيديولوجيا المنفعة ورغبتها في امتلاك الشرعية الوطنية.

هذا الوعي نسجّله من خلال الإيديولوجية الثورية التي تبنّت أفكار الرّفض وتغيير الواقع السائد، هذه الشخصية تمتلك فكرا لماضي ثوري مجيد، وحاضر نضالي مميّز، وتطمح إلى تجسيد رؤيا ها في الواقع انطلاقا من تغيير الوضع الاجتماعي المتدنّي وتجاوز الواقع اليومي، يقول السّارد من خلال شخصيته "مصطفى عمروش: " **لماذا لم نذبح بدورنا الصاعدين في 19 مارس، الذين لم يتّخذوا القرار إلاّ بعد أن تأكّدوا من ضمان الاستقلال وضمان حياتهم بعد الإعلان عن توقف كلّ المعارك العسكرية، هكذا بكلّ بساطة أصبحوا مجاهدين ونزحوا من الجبال مع الأبطال الحقيقيين، ثم استولوا على امتيازات كثيرة دون أن يقدّموا شيئا للثّروة، ونسوا أرامل الشهداء**

[1]– البطاقة السّحرية، ص16.

[2]– المصدر نفسه، ص17.

وأبناءهم يتخبّطون في وحل الحياة الشاقّة"[1]. في كلام "مصطفى عمروش" ما يحيلنا على سمة الرّفض، يضاف إليه كلام الرّاوي المنقول على لسان شخصيته المتبنية لإيديولوجية الرّفض: "**سي أحمد السرجان مجاهد...ها...ها... بعد أن ملك القرية وما عليها، أراد أن يعيد الاعتبار لنفسه اشترى كلّ شيء، فلماذا لا يشتري البطاقة ومعها البطولة والشرف**"[2].

إنّ تجلّيات الإيديولوجية الثورية وكذا وعيها الممكن في سيّاق فكرة التغيير والإصلاح تتمظهر حول خطاب مصطفى الحامل لرؤية شمولية للواقع، وكذا قناعته الفكرية الإيديولوجية، كانت من بين العوامل التي أهّلته لإيجاد طرحا بديلا انطلاقا من قراءته للماضي الثوري وكذا نظرته الانتقادية للحاضر، هذا ما يدلّ على مدى إيجابية الوعي الذي يحمله البطل.

فرغم الإغراءات التي عرضتها الإيديولوجية النفعية لمصطفى، لن تزحزح قيّمه ومبادئه اتجاه وطنه، يقول السرجان " **أنا مستعد للدفع، أطلب ما تريد وسأحضرها لك في الحين**"[3]. ليردّ عليه "سي مصطفي قائلا: "**المسألة مسألة ضمير وليست مال**"[4]. يظهر هذا الملفوظ مدى نبل "سي مصطفى" ومصداقية ضميره، فرغم مدخوله المتواضع، فضّل مصلحة الوطن على مصلحته الشخصية، حيث يبيّن لنا مدى مصداقية الإيديولوجية الثورية الوطنية الطامحة للتغيير، إنّها شخصية متشبّعة بالإيثار، فتشتّت أحلام الإيديولوجية النفعية أمام قيم ثورية وطنية سامية، تشتّتت في وحل الأوهام المتعفّنة للسرجان.

---

[1]– البطاقة السّحرية، ص96.

[2]– المصدر نفسه، ص12.

[3] – المصدر نفسه، ص14.

[4]– المصدر نفسه، ص14.

من هنا نستطيع القول أنّ: "الإيديولوجية الأولى لم تكن مجرّد افتراض لجلب الثانية، ولكن تتبادل الاثنان القيمة لأجل إشعاع أخّاذ يستهوي النفس ويمتّعها."[1]

فاختلاف الرؤى من طرف الشخصيات، وكذا التوجّهات الإيديولوجية التي تتبنّاها الشخصية الرّوائية تعبّر عن نزعة الكاتب، "لأنّ إيديولوجية الشخصية تزاحم إيديولوجية الكاتب، الذي عادة ما يتخفّى وراء صورة مثالية لبطل لا يعرف الملل ولا الكلل في طلب حياة كريمة تسودها لغة وحيدة ورؤية مركزية تشيان بانسجام البطل –الكاتب– المثقّف مع المجتمع، وعلى هذا الأساس تصبح الشخصيات فاعلة بكلامها ومؤثرة ببلاغتها ومقنعة بدمغ حجّتها."[2]

فالإيديولوجية الوطنية خدمت الوطن في الماضي ومازالت متشبّثة بخدمته، فجسّد "مصطفى عمروش" بتوجّهه الإيديولوجي جسد فعل رفضه في عدم بيعه وطنه، وحافظ بذلك على الثورة الوطنية ومعها مبادئه وقيّمه، أما إيديولوجية المنفعة التي تبنّتها شخصية "أحمد تكوش" الملقّب " بالسرجان"، جسّدت أبشع مظاهر الاستغلال والخيانة، أراد الكاتب من خلالها الإفصاح عن المستور الذي ساد في فترة زمنية معيّنة، وإسقاط القناع الذي تنكّرت به تلك الشخصية.

"فالنص يعتبر صياغة من مرسل (المؤلّف) إلى مرسل إليه (الملتقّى أو القارئ)، ومن ثمّ فإنّ الأدب فضاء معرفي تشتغل في دائرته عناصر ثقافية واجتماعية متفاعلة في إطار رؤية إيديولوجية

[1]– نادية بوشفرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السرّدي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي–وزو، ص106.

[2]– سيدي محمد بن مالك: اللّغة ورؤية العالم في الخطاب والرّوائي، مجلّة الأثر، عدد خاص بأشغال الملتقى الوطني الأوّل حول اللسانيات والرّواية لـ 22–23 فيفري 2013، ص27.

محدّدة، وفي قالب فنّي جمالي، يستجيب لشروط الجماعة الاجتماعية."[1] فالكاتب يمرّر مذاقا فنيّا خاصّا، تستشرفه إيديولوجية معيّنة تتفاعل معها ظروف ثقافية واجتماعية.

نستشّف من خلال هذا أنّ صاحب البطاقة السّحرية اختار الإيديولوجية الوطنية الثورية الطامحة للتغيير، نتيجة دوافع اجتماعية عان منها الواقع الإنساني في الماضي ولازمته حتى الحاضر، فجاءت الإيديولوجية الوطنية لصدّ ذلك المدّ الانتهازي البراغماتي يقول الرّاوي المشارك في الأحداث: " **أينك يازمان... أينك لو تعود في رمشة عين فقط، لتتمكّن من تصفية قطيع ضخم من تلك النعاج المبعبعة الراقصة، لن ينجو أحد، وكلّما حفي السكين، شحّذته من جديد وجعلته يقطع رقبة بقرة هولندية بضربة واحدة لا غير**"[2]. نلتمس سخط ومناجاة من خلال كلام الرّاوي التي تقمّصته شخصيته الرّافضة لواقع مدنّس، فهو ينادي الأبطال الحقيقيين للتخلّص من الوعي الفكري البراغماتي قائلا: "**أينك ياعميروش، أنت البطل الوحيد عبر كلّ الحروب والثورات، حينما اشتممت الرّوائح النتنة، اتّخذت القرار الحاسم لتصفية الأجواء وابخارها بعيدا عن الهواء النقي للجبال**"[3]. وكأنّ الكاتب يريد ملطّف هوائي للبلاد يخلّصها من كل الخونة والحركة في كلّ الأزمان وفي كل بلدان العالم، أراد الرّاوي إسكات أصحاب الضمائر الميّتة والعقول الانتهازية الخائنة، والأرواح النتنة أن تخرج من صدور أصحابها فتحقّقت النبوءة التي وظّفها في بداية الرّواية عندما قال: "**لم يكن يعي بوضوح وشفافية أنّه سيرتكب جريمة طالما راودته في لحظات حنينة إلى الماضي**"[4]. جاءت لحظة الحسم وقتل "مصطفى عمروش" لغريمه "السرجان"، يقول: "**هكذا**

---

[1]- ينظر: يوسف الأطرش، لتحليل السوسيو –سيميائي للخطاب الروائي– (الملتقى الثالث السيمياء والنص الأدبي)، كلية الآداب واللغات، جامعة سطيف، ص3.

[2]- البطاقة السّحرية، ص93.

[3]- المصدر نفسه، ص93.

[4]- المصدر نفسه، ص04.

تموت الكلاب التي ليس لها ضمير ولا مبدأ في الحياة، جثة هامدة أمام النّاس في وضح النهار تتخبّط في الدّم الأصفر، الدّم الأجرب، دم السّل"[1].

تحقّقت العدالة التاريخية بعد عشرين سنة من الاستقلال، وتحمل هذه النهاية التي اختارها المؤلّف لأحداث الرّواية أكثر من دلالة، يقول: "**سال الدم متأخرا جدّا وروح الشهيد تتقلّب في دجّى القبر لا تريد سكونا ولا راحة إلاّ بعد الانفجار الأحمر، كانت تتعذّب منتظرة لكن طال الانتظار حتى كاد أن يخلد ومعه خلود القلق والكآبة الروحية.**

– **أسكني الآن يا روح ونامي في سكينة أبدية، وأنا أرحت ضميري قمت بما ينبغي أن أقوم به..**

– **لماذا تحاكم الإنسانية مجرمي حرب الألمان ولا تحاكم مجرمي حرب الجزائر.**

– **أعطيته البطاقة الحقيقية التي يستحقها بطاقة حاسمة تدخله سعيرا مضطرما من بابه الواسع المفتوح دوما..."**[2].

ربّما أراد الكاتب إعادة الاعتبار لرجال الجزائر النبلاء، أو تقديس الثورة التي أرادت بعض الأيادي تلطيخ وتشويه تاريخها، أو ربّما أراد الإشارة إلى بعض مخلّفات الحروب اللّعينة وبذور سقتها أفكار براغماتية، فالكاتب "محظور عليه إيديولوجيا أن يقول أشياء معيّنة، وحين يحاول قول الحقيقة، يجد نفسه مضطرا للكشف عن حدود الإيديولوجية التي يكتب داخل نطاقها".[3] فربّما التاريخ هو ما يحاول الرّوائي نقده وتصحيحه، وإعادة بنائه نصيّا وهذا عن طريق الرؤية المتجذّرة للأحداث والمواقف المتضمّنة في الرّواية، التي تبقى ممثّلا مهمّا للوعي الإنساني، وعبرة للجيل

[1]– البطاقة السّحرية، ص92.

[2]– المصدر نفسه، ص92–94.

[3]– تيرى أنجلتون، النقد والإيديولوجيا، تر: فخرى صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999، ص07.

الصاعد، فالتجربة الرّوائية التي خاضها المؤلّف قابل من خلالها بين الماضي والحاضر، وفسّر اللّاحق بالسابق حوّل المرجع المعرفي إلى مرجع واقعي.

الصّراع الإيديولوجي الذي جسّدته الشخصيتان الرّوائيتان يدفع بالقارئ دفعا إلى حلبة الواقع، فالنّص الرّوائي يبعث بإفرازات فكريّة ورؤى متعدّدة تحاول التأثير في القارئ وإقناعه بواقعيتها. فالخطاب السّردي يتكوّن من فواعل وأفعال محدّدة بزمان ومكان، تحاول محاكاة الواقع بالإيهام به[1]، والواقع هو ما حاولت البطاقة السّحرية محاكاته وإعادة برمجة حيثياته، ومن ثم فإنّ خطاب الرّواية "ليس خطابا شكليا أجوفا يخلو من المعنى، بل هو خطاب شكلي يمتلئ دلالة، وهي لا شكّ دلالة اجتماعية، باعتبار أنّ الكلمة ظاهرة إيديولوجية بامتياز".[2] وهذا ما ينطبق على "البطاقة السّحرية" التي جاءت محمّلة بالرؤى الفكرية الإيديولوجية، برمجها السّارد من خلال شخصياته.

المبحث الثاني: الرّواية والتاريخ

1. علاقة الرّواية بالتاريخ

تعدّ الرّواية من أكثر الأجناس الأدبية استعابا للواقع ومتغيّراته، لهذا زاد الاهتمام بهذا الجنس، حتى قيل إنّ الرّواية ديوان العرب الحديث، ولأنّنا في دراستنا هذه تناولنا رواية جزائرية كتبت في الثمانينيات، فقد احتوت جانبا مهما من واقع الجزائر التاريخي في تلك الفترة، ومن هنا تنطلق أهمية الموضوع، ألا وهي علاقة رواية "البطاقة السّحرية" بالتاريخ، ومدى استيعاب هذا الجنس الأدبي للواقع والتاريخ.

[1]– ينظر: نادية بوشفرة، معالم سيميائيّة في مضمون الخطاب السّردي، ص124.

[2]– سيدي محمد بن مالك، اللّغة ورؤية العالم في الخطاب الرّوائي، ص26.

والحديث عن الرّواية والتاريخ حديث متشعّب ذو انفتاحات متعدّدة لأنّهما يشكّلان علاقة وطيدة فيما بينهما، حيث تزامن صعود الرّواية في أوروبا خلال (القرن التاسع عشر) مع صعود علم التاريخ "واتكأ الطرفان على مقولة الإنسان الباحث عن أصوله."[1]، وإذا عرّجنا على تحديدات بعض النقّاد للرّواية وجدنا "الرّواية قصة خيالية ذات طابع تاريخي عميق".[2]

وبهذا تتأكّد العلاقة بين الرّواية والتاريخ، لأنّ الرّوائي يعمد إلى التاريخ فيصنع منه عجينة روائية فنيّة، حيث يتوزّع علم التاريخ والرّواية على موضوعين مختلفين "يستنطق الأوّل الماضي ويسأل الثاني الحاضر وينتهيان إلى عبرة وحكاية."[3] فطبيعة الفن الرّوائي تعتمد على تصوير الواقع الإنساني بطريقة فنية تخييلية، وهذا الواقع جزءا يجتزئ من التاريخ، ومن بين أشكال الكتابة الرّوائية المتعدّدة نجد الرّواية التاريخية، التي سنتطرّق إلى بعض جوانبها باعتبارها تُبْنَى حكائيا على المادّة التاريخية، تقتات منها وتقدّمها بطريقة إبداعية تخييلية، فالرّواية التاريخية هي "عمل فنّي يعتمد على التاريخ القديم، يعبّئ الكاتب من خلالها المشاعر القومية المستمدّة من أمجاد الآباء والأجداد، لكن الكاتب يعمد إلى توظيف هذا التاريخ لتقوية الفكر القومي، والإلحاح على بعض القضايا السياسية مجسّدا صورة البطل المدافع عن وطنه، وهي مجال جيّد لإثارة الشعور القومي لدى القارئ."[4] فهي تحاول نقل روح العصر الذي تعبّر عنه وإعادة بعثه في حياة الحاضر.

---

[1]– فيصل دراج، الرّواية وتأويل التاريخ (نظرية الرّواية والرّواية العربية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص5.

[2]– مجموعة من المؤلفين، الأدب والأنواع الأدبية، ص125.

[3]– فيصل دراج، الرّواية وتأويل التاريخ، ص9.

[4]– محمد بكر البوجي، روايات نجيب محفوظ التاريخية، مجلة جامعة الأزهر بغزّة، سلسلة العلوم الإنسانية، مج11، ط20، 2009، ص214.

والرّواية التاريخية ليس من اهتمامها إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة كما يقول جورج لوكاتش **GORGES LUKACS** "بل الإيقاظ الشعري لناس برزوا في تلك الأحداث، وما يهم أن نعيش مرّة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم إلى أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك تماما في الواقع التاريخي."[1] فالرّواية التاريخية عبارة عن تمثيلات فكرية فنيّة لوقائع اجتماعية إنسانية أي ما قبل التاريخ الملموس للحاضر، إلاّ أن الرّواية التاريخية والرّواية المعاصرة كلتاهما توظف التاريخ، لكن الفرق بينهما في طريقة توظيف ذلك التاريخ.

وبالرّغم من ملامح الرّواية التي لا تحصى، إلاّ أنّ الإبداع الروائي تتحكم فيه ثلاثة مبادئ أساسية "الأوّل يتعلّق بالعلاقة بين التاريخ والبنية والثاني له علاقة بتجانس النّص الرّوائي والثالث ينبع من مفاهيم الفن والجمال في حدّ ذاتها."[2] وبما أنّ الإنسان تاريخي الوجود فعملية الإبداع تجد نفسها ملزمة بتاريخ الإنسان " لأنّ التاريخ لا ينتهي أبدا فهو مستمر ودائم."[3]

والرّواية تعتبر كأداة رقمية تتخذ من التاريخ صورة صادقة لها، لأنّها تشتغل على مادة التاريخ المتناثرة هنا وهناك بحيث تمثل معرفة أفضل للحياة (الواقع) فالرّواية سواء التاريخية أو المعاصرة ترتوي من منبع التاريخ، فالرّوائي الذي يفسّر الحاضر بالماضي ينتج لنا معرفة فنية (الرّواية) تلك "المعرفة الفنية، توحي لا تفسّر، تضيء الأسئلة ولا تقرّر الإجابات، معرفة تتوقع أن تغّير منظور الإنسان إلى الواقع ولا تغيّر من الواقع، فالأدب لا يخلق وطنا، بل يجعل المنفى أقل وحشة".[4] حيث تسعى الرّواية إلى تنوير الفكر البشري، وتهدف بالأساس إلى تغيير منظور الإنسان

---

[1]– جورج لوكاتش، الرّواية التاريخية، تر: صالح جواد كاظم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 1987، ص42.

[2]– مجموعة من المؤلفين، الأدب والأنواع الأدبية، ص198.

[3]– المرجع نفسه، ص199.

[4]– فيصل دراج، الرّواية وتأويل التاريخ، ص214.

إلى واقعة ويكون ذلك بطريقة فنية جمالية، ورواية البطاقة السّحرية واحدة من بين الرّوايات الواقعية (الاجتماعية) التي تظلّلت تحت مظلّة الرّواية التاريخية، فهناك الفترة الزمنية المحدّدة والممتدة ما بين زمن الثورة التحريرية الكبرى إلى غاية 20 سنة بعد الاستقلال.

فالرّوائي بعودته إلى التاريخ، حاول إعادة بنائه نصّيا مع النقد والتصحيح ففتح إحدى دفّات التاريخ الجزائري، المسكوت عنه، حيث انتشل المؤلّف الأحداث من أرشيف الثورة معبرّا بذلك عن تلك التخوم البعيدة من ذاكرة الإنسان صانعا حياة أخرى بمشاهدها وأماكنها وزمانها وشخصياتها، فاستخدم التاريخ كما تشاء الرّواية، "يستظهر فيه أقدار البشر ويستبين فينبض الحكايات، تزيح الحكايات مقولة المؤرخ جانبا، التي لا تكتفي بالأسباب والنتائج، ولا ترى إلاّ عيون البشر وأرواحهم."[1]، فالرّوائي لا يكتفي بتأويل المؤرخ، بل يحاول الغوص في عمق الفكر الإنساني، مبينا ما يختلج في صدره من مشاعر متأججة.

2. المرجعية السيوسيو تاريخية لرواية "البطاقة السّحرية"

إذا كان لابدّ أن يكون لكلّ مجتمع تاريخه الذي يتكأ عليه كركيزة لبناء حاضره، فإنّ للمجتمع الجزائري تاريخه العريق، والمتمثّل في الثورة التحريرية المجيدة، التي مثّلت المنبع الأصيل في تاريخ الحركة الأدبية الوطنية، بل إنّها تشكل أكبر منعرج في تاريخ الجزائر، كما مثّلت حرب التحرير موضوعا مركزيا احتضن الرّواية الجزائرية لمدّة طويلة من الزمن، ولا زالت عظمتها تستهوى الكثير من العقول المبدعة، وعلى "إثر ظهور المذهب الواقعي في الرّواية الجزائرية، وجد الكتّاب على اختلاف ميولهم وثقافاتهم مجالا للتعبير عن واقع البلاد بما فيه من حرمان وبؤس وشقاء، ولذلك لم يعالج النثر الجزائري في تلك الفترة إلاّ الموضوعات المادية الصميمة أو الحيوية الصارخة كالفقر

[1]– فيصل دراج، الرّواية وتأويل التاريخ، ص214.

والتعليم والحرّية والهجرة وغير ذلك من الموضوعات التي كان الشعب يشكو منها تحت الاحتلال الأجنبي".[1] تلك الأوضاع المزرية التي عان منها الواقع الجزائري دفعت بالكثير من الأدباء، كـ"مالك حداد" وكاتب "ياسين" و"محمد ديب"و"ابن هدوقة" و"الطاهر وطار"... وغيرهم، أن يجعلوا منها مادة خام لأعمالهم الأدبية والرّوائية، خاصة بعد الاستقلال، حيث نشأ جيل من الكتاب الجزائريين الذين بدا تأثّرهم بالثورة واضحا، وتركت فيهم أثارا عميقة نظرا لما عانوه خلالها.

وقد أسّس النظام السياسي في الجزائر منذ الاستقلال خطابه على ما يعرف بالشرعية التاريخية، فقد تولّى السلطة في البلاد قدماء المجاهدين وسعوا جاهدين من خلال الخطاب الرسمي إلى إخفاء الخلافات التي ولدت مع الثورة منذ اندلاعها، واستمرت جمرة حية مشتعلة تحت رماد الفرحة بالحرّية والاستقلال والتباهي الزائد بالروح الإنتصارية.[2]

يدور موضوع "البطاقة السّحرية" حول مخلّفات الثورة التحريرية المجيدة، هي حكاية شخصيتين مخضرمتين عرفتا الثورة وما بعدها، هي نظرة على الماضي من موقع الحاضر المتأثر بذلك الماضي، "فالسّرد الرّوائي وهو بؤرة الفعل ومبرّره الخاص، يقوم على تصريف حرّ للزّمن، إنّه يقابل بين الماضي والحاضر، ويفسّر اللاّحق بالسّابق، ويسقط السّابق على اللاّحق من خلال إحالات ضمنية منتشرة في جميع الاتجاهات".[3]

---

[1]– أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب الجزائر، ط5، 2007، ص56،57.

[2]– ينظر: مخلوف عامرّ، توظيف التراث في الرّواية الجزائرية (بحث في الرّواية المكتوبة بالعربية)، منشورات دار الأديب، ط1، 2005، ص67.

[3]– سعيد بنكراد، السّرد الرّوائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2008، ص140.

حاول الكاتب أن يوازن بين إيجابيات الثورة التي منحت الحرّية للجزائريين وبين تلك التجاوزات المشينة في مجتمع ما بعد الاستقلال، استغلال بطاقة المجاهدين وتزييفها من أجل تحقيق أغراض مادية والثراء غير الشرعي على حساب دم الشهداء، فرصد لنا الكاتب من خلال نّصه بعض الأحداث التاريخية والاجتماعية إبّان الثورة، ثم انتقل إلى تشخيص أحداث وقعت في فترة الاستقلال، وعلى هذا الأساس يمكن تقسيم مرجعيات الرّواية إلى فترتين زمنيتين إحداهما خارجية والأخرى داخلية:

أ. مرحلة الثورة (زمن خارجي)

أهم ما تقوم عليه الأحداث الرّوائية في هذه المرحلة من السّرد العودة إلى سراديب الماضي واستدعاء التاريخ باعتباره الأرضية الخصبة لنسج الأفعال السردية، إذ تمكّن الكاتب من استدعاء التاريخ وإعادة صياغته بما يتلاءم والمتلقى خاصّة القارئ الجزائري، وذلك من خلال إخضاع النّص لتقنيات السّرد الحديثة التي أسهمت في استنطاق التاريخ، والكشف عن المسكوت ومن ثم الوصول إلى الحقيقة التاريخية.

وقد حاول المؤلّف في روايته أن يؤرّخ لأحداث تاريخية، حيث قدّم مادته الحكائية، متكئا على حقائق تاريخية أكسبت السرد الروائي خصوبة، والذي لعب المتخيل دورا بارزا فيه، حيث جاء تقسيم أحداث الرّواية تقسيما محكما يراعي التتابع التاريخي وتطور الأحداث، واتخذ لسرد هذه الأحداث أماكن تاريخية كعين الفكرون، العاصمة، فرنسا، أوروبا...الخ، كما وظّف المبدع شخصيات ذات مرجعية تاريخية أي الشخصيات المنتسبة في الأصل إلى التاريخ، فنجد شخصيات ثورية جزائرية مثل "العقيد عميروش"، حيث يقول السّارد: "**أينك ياعميروش، أنت البطل الوحيد**

عبر كل الحروب والثورات"[1]. دعوة صارخة من الكاتب لزمن مضى، كانت فيه العقيدة الوحيدة هي تقديم الرّوح فدية للوطن الغالي، نجد أيضا بعض الشخصيات السياسية الفرنسية الاستعمارية مثل "ديغول"* **DEGAULE** و"فرانسوا موريس"، وحتى الشخصيات الأخرى المتخيّلة اختار لها الكاتب أسماء كانت سائدة في الزمن الثوري مثل "سي أحمد"، "سي السعيد"، "سي حميد"، "مسيو غوميز"، "لالة فطومة"، "عمتى خديجة"، "مدام جرمان"...إلخ، كما ذكر الكاتب شخصيات أخرى مثل "سي مصطفى عمروش"، "علي زغمار"، "حورية"...الخ، هذه الأطراف تمثّل طبقة بسيطة في المجتمع، لكن المبدع وظّفها بنظرة مغايرة، باعتبارها هي التي صنعت مجد تاريخنا وساهمت بشكل قوي وفعّال في استقلال الجزائر، وعندما سئل الكاتب عن كيفية اختيار أسماء "البطاقة السّحرية" كان الجواب كالتالي "راعيت في اختيار الشخصيات واقعيتها وانسجامها مع عصرها، فالشخصيات التي تنتمي إلى عصر الاستعمار شخصيات ريفية –أمية– وبأسماء تقليدية، أمّا الشخصيات الحديثة فلها أسماء عصرها ومتعلّمة، وتدور أحاديثها حول الاكتشافات العلمية الحديثة، إنّها مزج بين انتمائها الواقعي وتطلعاتها الحياتية الخيالية"[2].

---

[1]– البطاقة السّحرية، ص92.

*– ديغول: شارل ديغول 1890–1970:سياسي وجنرال ورجل دولة فرنسي، تزعم مقاومة الاحتلال الألماني لفرنسا أثناء الحرب العالمية الثانية مؤسس الجمهورية الفرنسية الخامسة عام 1958، حيث تميزت سياسته بالخبث وجمعت بين القمع والإغراء ومحاولة اختراق صفوف الثورة التحريرية، وأخيرا وقع اتفاقيات إيفيان مع جبهة التحرير الوطني 1962م توفي 1970م، ينظر: محمودي عادل، مصطلحات شخصيات تواريخ معلمية وخرائط، دار البدر للطباعة والنشر، الجزائر 2010، ص26.

[2]– اتصال هاتفي بالدكتور محمد ساري يوم الاثنين 4/6 2015 على الساعة 18:30 مساءا.

حتى اللّغة التي استخدمها المؤلف لغة شعبية توحي إلى تاريخ ثوري فأورد الكثير من الألفاظ التي كانت مستعملة أثناء الثورة التحريرية مثل قوله الخاوة، الفلاقة "المسبّل"*، السرجان "الحركي"**...إلخ، وكلّها ألفاظ تنادي تاريخنا الثوري المجيد.

تحيل أسماء الأعلام التاريخية التي اعتمد عليها الكاتب على "كيانات دلالية ثابتة"[1]، تزيد من الواقعية التاريخية لفعل السرد، كما صوّرت الرّواية أيضا نضال الشعب الجزائري عن طريق البطل "مصطفى عمروش" منذ التحاقه بالجبال حتى الاستقلال، وفيما يلي بعض الإحالات الدّالة على أحداث تاريخية وقعت زمن الثورة:

- "**اندلعت الثورة لتحرير الوطن وطرد المستعمرين بصفة نهائية، امتلأت الجبال المجاورة لهم بمجموعات مسلّحة من المجاهدين.**
- **سألتحق بالمجاهدين في الجبال لتحرير الوطن.**
- **ماذا تفعلان هنا في الغابات البعيدة؟ جئنا نبحث عنكم... كنّا نبحث عنكم منذ صباح أمس. تبحث عن من؟ المجاهدين... جئنا نحرر الجزائر... نحارب فرنسا.**
- **في قرية عين الفكرون سمعنا بأنّ (الخاوة) يسكنون الجبال ويقاتلون لطرد الفرنسيين من بلادنا فجئنا نلتحق بهم**"[2].

---

*- المسبّل، المسبّلون: هم المواطنون المدنيون الذين قدموا خدمات تموينية سياسية إو إدارية لصالح الثورة.

**- الحركي: نسبة إلى الحركة الوطنية التي كان يتزعمها مصالي الحاج والتي اتخذت موقفا عدائيا من جبهة التحرير عند اندلاع الثورة، ثم أصبحت كلمة الحركي صفة لازمة لكلّ عميل لفرنسا، ينظر: محمود عادل، مصطلحات شخصيات، تواريخ معلمية، ص23.

[1]- رولان بارت وآخرون، تر: عبد الجليل الأزدي، محمد معتصم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2008، ص82.

[2]- البطاقة السّحرية، ص 29-32.

كما أشار الكاتب إلى بعض المعارك قائلا:

" – **أدرك كالعادة أنّ اشتباكا قد واجه المجاهدين ضد الجيش الفرنسي**

– **قتل العديد منهم في تلك المعركة وجرح مصطفى عمروش بشظايا متفجر جروحا خفيفة التأمت بعد أسابيع.**

– **استمرّ القصف مرعبا يزرع الموت والدمار والعقم، والطائرات محلّقة ذهاب وإياب دون توقف. وأضاف الرّجل في رواية مستفيضة أمام الجميع مشاركته في دفن القتلى مع سكان الدشرة، فهالوا وذرعوا للمناظر الوحشية التي عثروا عليها في ساحة المعركة، أجسام مهشّمة، ممزّقة، جثث ضائعة المعالم، أذرع وسيقان مرمية وحدها...**"[1]

كما استدعى الكاتب بعض التواريخ المهمّة في تاريخ الثورة منها: **19 مارس 1962** أي وقف إطلاق النار "يوم النصر" وكذا "مفاوضات إيفيان" من **7 إلى 18 مارس 1962م**، فحضور كلّ هذه المؤشرات له قيمة معرفية خاصّة في استنباط أدّلة النّص الرّوائي، تمثّل العودة إلى الماضي بالنسبة للسّارد استذكارا يقوم به لماضيه التاريخي، فالمرجعية التاريخية تختلف من أديب إلى آخر، فكلّ كاتب يتخيّل نّصه السّردي وفق مرجعية معيّنة تجعله يرى الواقع في حدود لا تخرج عن إيديولوجية المعرفة، وعلى إثر ذلك وظّف "محمد ساري" التاريخ كأداة وسيطة لتمرير أفكار إيديولوجية، وكأنّه أراد تحويل مفاهيم محدودة عن التاريخ إلى بنيات تخيلية مفتوحة تجسّد لنا كقراءة جديدة لفترة زمنية معينة.

ب. مرحلة الاستقلال (زمن داخلي)

لم يأتي استحضار التاريخ الوطني الثوري في "البطاقة السّحرية" بمثابة شمعة لتزيين الرّواية، فالكاتب لم يستدع التاريخ لأغراض سياسية ولا من باب الحنين إلى بطولات الأمجاد المفقودة، بل

[1]– البطاقة السّحرية، ص 25–26.

يمثّل حضور التاريخ في هذا العمل مرتكزا أساسيا لنقد الواقع المتردّي، الذي ساد فيه الظّلم والاستغلال، وكأن شيئا لم يتغير منذ خروج الاستعمار، فجاءت البطاقة السّحرية كرواية واقعية نقدية، حيث جاء النقد فيها كاتهام صريح لبعض المجاهدين والخونة (الحركة) الذين لم يشاركوا في الثورة، ونجوا بأنفسهم ليعدوا بعد الاستقلال كالأبطال الثوريين مع أنّهم اختبئوا كالجرذان يوم كان الأبطال الحقيقيون يحرقون بنار الاستعمار، هذا النموذج من الخونة والمجاهدين المزيفين الذين انسلخوا من الجلد البشري، ولبسوا أقنعة الخيانة مستعملين كل الطرق والوسائل لتحقيق أغراضهم بلا وازع ولا ضمير، ذلك ما أراد المؤلف "محمد ساري" تعريته بالتعبير عنه في إدانة واضحة لهؤلاء الذين أرادوا استغلال الشرعية التاريخية مشوّهين بذلك الذاكرة التاريخية، وهذا ما جعل الرّواية تمنع من النشر في الجزائر ولم تنشر إلاّ مؤخرا.

استخدم الرّوائي التاريخ كشاهد على خيبات العصر ومفارقاته الواسعة، يقول "**أينك يازمان...أينك لو تعود في رمشة عين فقط**"[1]. هذه العودة إلى الماضي ليست عودة مجانية، بل هي مخاطبة للعقل الإنساني انطلاقا من المعرفة التاريخية كونها صانعة كينونته.

مرّ الوطن بعد الاستقلال بمراحل حرجة من أجل تشكيل دولة مستقلة حديثة بعد الاستقلال كان لابدّ من تشكيل واقع جديد، هذا الواقع تجسد فيه الحكم الديكتاتوري (العسكري)، هذا الحكم كان نتيجة الانقلاب العسكري والذي سمي آنذاك بالتصحيح الثوري، ثم جاء ما يسمى "بالثورة الزراعية" وكما قال السّارد: "**تأميم كل الأراضي التي كان يملكها المعمرون وتحويلها إلى مزارع**

[1]– البطاقة السّحرية، ص92.

مسيّرة ذاتيا من طرف الفلاحين والقرويين، وعلى إثر ذلك أنشئت تعاونيات خاصّة للمجاهدين الراغبين في خدمة الأرض."[1]

لكن خلف هذا الواقع يختفي واقع آخر مليء بالخونة حاضر مخيّب للآمال التي ناضل من أجلها الشعب ومن بينهم "مصطفى عمروش" الشخصية الرّوائية التي صدمت بذلك الواقع، حاولت التملّص منه بالعودة إلى الماضي، هذا الارتداد يؤدي وظيفتين "وظيفة المقارنة بين أمس مشرق وحاضر مهلهل مفكّك، ووظيفة لمواجهة الحاضر وقساوته، وعندما يتعلّق الأمر بالماضي محصورا في حرب التحرير، فإنّ الوظيفة فيما يبدو كانت تمجيدية في البداية، ثم تدرّجت نحو المقارنة بغرض انتقاد الحاضر المخيّب، من خلال التذكير صراحة أو ضمنيا بالمبادئ التي ضحّى من أجلها الشهداء"[2]. لعلّ هذا التذكير يكون منّبها ووازعا لأولئك الذين مسكوا بزمام الأمور في دواليب السلطة وتنكروا للمبادئ التي ثاروا من أجلها بالأمس، فهناك الكثير من الكتّاب اهتدوا بنوايا حسنة لاسترجاع ذكريات الحرب، وهذا الماضي الذي أحضره الكاتب يعلن عن موقف المؤلّف، ويعبّر عن رفضه للواقع المزري، وبالتالي رفضه لأولئك الذين يكرّسون الشرعية التاريخية، وهم لا يملكون الحق في استغلالها.

وقد يكون مبرّر حضور التاريخ صادرا عن "قناعة نظرية تتعلّق بوظيفة الأدب وعلاقته بالثورة الاجتماعية، أو بعبارة أخرى عن رؤية لم تعد تؤمن بمقولة الفن للفن، بل تؤمن بأنّه إذا لم يكن للأدب والفن دور في خدمة المجتمع عموما والفئات المستضعفة خصوصا، فإنّه من البلادة والعقم أن يتحدّث المرء عن قيمة للأدب والفن في حياة الإنسان."[3]

---

[1]- البطاقة السّحرية، ص55.

[2]- مخلوف عامر، توظيف التراث في الرّواية الجزائرية، ص12.

[3]- المرجع نفسه، ص68.

فالرّوائي حوّل التاريخ إلى عالم سردي كشف لنا من خلاله تجاوزات ذلك الواقع فصوّر الحاضر من أحداث الماضي، وما الأماكن والشخصيات والأحداث إلاّ أدوات وساطية مرّر الكاتب من خلالها موقفه الواضح من الحاضر.

هذا ما يمكننا قوله عن علاقة الرّواية بالتاريخ وكيفية اشتغالها عليه كمعرفة قائمة موضع البحث والتساؤل من أجل فتح بوادر التغيير، فهذه الرّواية منسوجة على حكاية مبنية على لعبة زمانية لولوبية.

المبحث الأوّل: عناصر المتخيّل

بالرّغم ممّا توهمنا به الرّوايات من أنّها تؤرخ لأحداث واقعية، إلاّ أنّ فعل التخييل يلعب دورا حاسما في بناء عالمها، إذ يتجلّى في أبسط مستوياته في التصوّر الذي يمكّن الإنسان من تكوين أفكار عن العالم الواقعي، وتلك الأفكار ما هي إلاّ نسخ أو خيالات عمّا هو موجود في ذلك العالم، فالخيال بمثابة الفضاء الأرحب الذي ينفلت فيه الرّوائي من قيود الزمان والمكان، "والمتفنّن مهما أغرب في الخيال فإنّه يستمد عناصره ووحداته من الواقع"[1]، وهكذا تصير الرّواية مجرّد توليفات خطابية لتصوير الواقع متمثلة أساسا في الشخصية التي تنمو في مسار زمني، وفي إطار مكاني لتشكيل الحدث الرّوائي، فالشخصية والزمان والمكان والحدث أساس الخطاب الرّوائي.

1. الشخصية

تشكّل "الشخصية دعامة العمل الرّوائي الأساس، لذلك حظيت باهتمام خاص من طرف الدارسين والنقاد، باعتبارها ركنا أساسيا من أركان البناء الرّوائي، "فالشخصية تتحقّق من التلاحم العضوي بين عناصر العمل الرّوائي من زمان ومكان وحدث وأنواع سرد مختلفة وتؤلّف بينها"[2].

ومن الطبيعي أن تكون الشخصيات لأشخاص لها وجود واقعي، لكن من منطلق تخييلي أي تمثل بديلا فنيا للشخصية الواقعية، "فالشخصية الرّوائية ليست سوى مجموعة من الكلمات لا أقل ولا أكثر، أي خديعة أدبية يستعملها الرّوائي."3 فهذه اللّعبة اللّفظية تجسّد "ذلك الكائن الورقي الذي يبدعه الكاتب في أعماله الأدبية."4

---

[1]- حسين خمري، فضاء المتخيّل (مقاربات في الرّواية)، ص59.

[2]- هيام شعبان، السرد الرّوائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي الأردن، ط 2004، ص119.

[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي (الفضاء-الزمن-الشخصية)، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص213.

[4]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، ص85.

كما أنّ الشخصية فاعلة كبرى في النّص الرّوائي، فهي بؤرة مركزية لا يمكن تجاوزها أو تجاوز مركزيتها فربّما تصبح كلّ شيء في أي عمل روائي، فلا يكون وجود العناصر السردية الأخرى إلاّ في سبيل خدمتها فلا الزمان زمن إلاّ بها ولا يكون المكان إلاّ لأجلها، كما أنّ اللّغة تكون خدما لها ولا يكون الحدث إلاّ بتأثير منها.[1]

وكما يقول بارت (**R.BARTHES**) أنّه: "لا يوجد حكي مهما كان صنفه من غير شخصيات أو على الأقل من غير عوامل (Actants) ويقول هنري جيمس (**Hanrry Janes**): ألاّ شخصية خارج إطار الحدث وألاّ حدث منفصل عن الشخصية، وأنّ هذه الأخيرة أكثر من الحدث في حدّ ذاته سواء في القصة أو الرّواية."[2]

أي أنّ الشخصية ذات قيمة قابلة لأن تتحدّد من خلال سماتها ومظهرها الخارجي، بالإضافة إلى الوظائف التي تقوم بها في الخطاب الحكائي، ولهذا نجد أنّ بروب (**V.PROPP**) لم يهتم بالشخصيات في حدّ ذاتها وإنّما نظر إليها من زواية الوظائف، أي الدور الذي تقوم به داخل العمل الرّوائي، وقد تبنّى هذه الفكرة أيضا غريماس (**GREIMAS**) وكورتاس (**CORTES**) بإطلاقهما على الشخصية اسم العامل وهو عندهم إمّا من يقوم بالفعل أو من يقع عليه الفعل، ويتعلّق العامل بمستوى الدّلالة الخطابية،[3] ولقد كان التصور التقليدي للشخصية يعتمد أساسا على الصفات ممّا جعله يخلط كثيرا بين الشخصية الحكائية (personnage) والشخصية في الواقع العياني (personne) وهذا ما جعل "ميشال زرافا"**MICHEL ZERAFFA** يميّز بين النوعين عندما اعتبر الشخصية الحكائية علامة فقط على

---

[1]– ينظر: عبد المالك مرتاض، تحليل الحطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية رقاق المدق، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995، ص127.

[2]– عبد الغني بن الشيخ، آليات السّرد الرّوائي، ص43، نقلا عن **R.BARTHES**،

W,kayser,w,c,booth,ph hamon,poétique du récit, p33

[3]– ينظر: نادية بوشفرة، معالم سيميائيّة في مضمون الخطاب السردي، ص91، 92.

الشخصية الحقيقية حيث يقول: "إنّ بطل الرّواية هو شخص (**personne**) في الحدود نفسها التي يكون فيها علامة على رؤية ما للشخص".[1]

وهذا التعدد المفاهيمي للشخصية جعل تدوروف(**todorov**) يسميها بالمطّاط أي أنّها ذات طبيعة مطّاطية لا تستقر على مفهوم واحد"[2].

ومن خلال هذه التحديدات النظرية ينبغي النظر إلى الشخصية الرّوائية على أنّها مكوّن أساسي من مكونات التخييل السردي، قد نجد لها في بعض الأحيان امتدادا واقعيا لكنّها تظل منفصلة عنه تعكسه وتتجاوزه معبّرة عنه، ليس كشخصية فقط وإنّما كوظيفة، كما أنّ الخيال يمثّل محرّكا رئسيا في اصطناع الشخصيات وتفرّدها وتميّزها، "لأن الشخصية الرّوائية ليست هي المؤلّف الواقعي وذلك لسبب بسيط هو أنّ الشخصية محض خيال يبدعه المؤلّف لغاية فنية محدّدة يسعى إليها."[3]

والشخصية في القصة حسب "فيليب هامون" تتمايز ثلاث أنواع من الشخصيات:

- الشخصيات المرجعية.
- الشخصيات الإشارية.
- الشخصيات الإستذكارية.

[1]– حميد لحمداني، بنية الشكل الرّوائي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت الحمراء، ط1،1991، ص50

[2]– ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الرّوائي، ص207.

[3]– هيام شعبان، السرد الرّوائي في أعمال إبراهيم نصر الله، ص191.

وتحيل الشخصية المرجعية إمّا على مرجعية تاريخية كالأمير عبد القادر وابن باديس... وتكون هذه الشخصيات حاضرة بزمانها ومكانها وتكون مثل هذه الأسماء معروفة لدى القارئ، وقد يحيل الاسم التاريخي على مواقف سياسية إيديولوجية قد تكون المبرّر الرئيس وراء استثمارها. [1]

كما توجد أيضا شخصيات تحيل على مرجعية اجتماعية من خلال الأدوار المنسوبة إليها، والتي يتلقاها القارئ وفق قراءة خاصة حسب المعطيات القيمية المسبقة، لأنّ هذا النوع من الشخصيات تعبّر عن مرجعية اجتماعية لظاهرة متفشية في واقعنا. [2]

ومن خلال ما سبق نستنتج أنّ الرّوائي يهتم بالشخصية بقدر اهتمامه بالفكرة التي يريد طرحها وإيصالها للقارئ، وبذلك يستطيع نقل تلك الشخصية من عالمها الخاص إلى عالم تصبح فيه نماذج عامّة، ويختلف الرّوائيون في رسم شخصياتهم، فكلّ واحد يختار الشخصية التي يشعر أنها قادرة على حمل أفكاره وإيصال رسالته، والشخصية في الرّواية تختلف باختلاف النّاس في المجتمع وتتعدد وظائفها وأدوارها، حيث يختلط الواقع اللاواقع والممكن باللاممكن، وهذا تماما ما نجده في رواية "البطاقة السّحرية" "لمحمد ساري"، فقد اختار الرّوائي شخصياته الرّوائية من الواقع الاجتماعي، وقمّصها أدوار تتلاءم وذلك الواقع وككلّ رواية، كانت هناك شخصيات رئيسية إلى جانب شخصيات ثانوية، تتفاعل فيما بينها مشكلة بذلك الفكرة الجوهرية، فالشخصيات في "البطاقة السّحرية" أسهمت كلّها في دفع أحداث الرّواية ورسم أجوائها الاجتماعية والنضالية والعقائدية.

[1]- ينظر: سعيد بنكراد، سيميولوجيّة الشخصيّة السّرديّة (رواية الشراع والعاصفة) لحنّا مينا، دار مجدلاوي، عمان، ط01، 2003، ص110.

[2]- ينظر: نفس المرجع، ص111.

- **بناء الشخصيات في رواية البطاقة السّحرية**

تتقلّب شخصيات الرّواية بين شخصيات واقعية وأخرى خيالية، غير أنّه والحال هذه تأخذ جلّ الشخصيات أبعادا واقعية قصد محاكاة الواقع التاريخي وإلباس الشخصيات المتخيّلة صفات واقعية، كما أنّنا نجد على صعيد البناء الفنّي للرّواية أنّ الكاتب قد ابتعد عن أحادية الصوت، حيث فسح المجال لظهور شخصيات متعددة، وبذلك يكون قد مزج الواقع بالمتخيّل، ونحن في دراستنا هذه سنركّز على نوعين من الشخصيات الرّوائية، لأنّها جاءت محمّلة برؤيا الكاتب، كما أنّها محور الصراع القائم بفعل البناء الرّوائي.

- **النوع الأوّل:** وهو الشخصيات الوطنية المخلصة، التي تنتمي إلى عامّة الناس، تسعى إلى التغيير والتمرّد على الواقع، مثل شخصية "مصطفى عمروش" الذي كان مجاهدا إبّان الثورة التحريرية وبعد الاستقلال نجده يعمل كمسؤول عن قسمة حزب للمجاهدين. "مصطفى عمروش" الشخصية الإيجابية المكافحة والثائرة، التي تمثّل الرّفض والتحدّي وتعبّر عن معاناة مجتمع ما بعد الاستقلال ووظيفتها الأساسية هي رفض ذلك الواقع المتردّي.

تتكشّف لنا هذه الشخصية بالتدرج من خلال تفاعل الأحداث النصية وقد فرضت هذه الشخصية هيمنتها على القصة بشكل شبه كلّي، لأنّها تحمل بعدا اجتماعيا، ومن خلال الرّواية نجد أنّ الكاتب لم يغفل الصفات الجسمانية لها، لكنه ركّز أكثر على الوعي الفكري لديها.

- **النوع الثاني:** وهي شخصيات براغماتية تمتلك السلطة والمال، ولا تسعى إلاّ لخدمة مصالحها على حساب الوطن، ومثال على ذلك شخصية أحمد تكوش الملقب "بالسرجان" رمز التسلط والاستغلال والاغتصاب غير الشرعي لأملاك الوطن، تحققت جميع أحلامه الدنيوية، إلاّ حلمين، الأوّل تبخر ويتمثل في الزواج بحورية والثاني مازال متشبثا به وهو الحصول على بطاقة الحرّية "المشاركة في الثورة" والتي

تعتبر سحرية بالنسبة له، هذا الحلم أدى به إلى مثواه الأخير ودفنه تحت التراب، هذه المرّة مات فعلا وليست مجرّد سكتة قلبية كما حدث له من قبل، مات السرجان واستراحت من قرية عين الفكرون، وحتى الفوتاي المريح الذي كان يستلقي عليه لارتشاف جرعات القهوة ببطء ملحوظ محدثا تصفيرة حادّة ترتفع تباعا، وبعد أن يضع الفنجان على الصينية النحاسية يقول بافتخار: "**المتعة بشرب القهوة تكمن في التصفيرة التي يحدثها الشارب، وهو يبلعها ساخنة...أنا لا أشرب ماء بل قهوة...**"[1]، لن تتردد هذه الجملة بعد اليوم، إنّها في جعبته تحت التراب، ولن تسمعها زوجته، حيث تحقّق حلم آخر، إذ منح بطاقة حمراء ستضرب به في نار جهنم. بالإضافة إلى هاتين الشخصيتين الناميتين، شخصية حورية وهي شخصية مسطّحة، ابتدعها الكاتب وتفنّن في بنائها لأنّها تتوسّط الصراع القائم بين "مصطفى عمروش" و"أحمد تكوش"، "حورية" حبيبة مصطفى والتي هربت من أجله إلى الجبل، لأنّ والدها أراد تزويجها من السرجان، من أجل ثروته، أراد الكاتب من خلال هذه الشخصية أن يزيد من حدّة الصراع بين الشخصيتين السابقتين، لتصعيد الحدث الرّوائي.

كما نجد أيضا شخصية "جمال"، ابن "مصطفى عمروش" و"شفيقة" ابنة "السرجان"، التي ربطتهما علاقة حبّ، انتهت بالرّغبة في الزواج، وبالتالي الارتباط الحتمي بين "مصطفى" و"السرجان"، هاتان الشخصيتين تدخلان في عداد الصدف البيئية التي لم تحذف أدبيا كما يقول لوكا تش: "وعلى كلّ حال يتعارض الاستناد إلى هذا الباعث مع الخط الرئيسي لتفتّح الموضوع، ويدّعي أنّ الأدب لا يستطيع صياغة الصدفة، ولكن الصدفة في الأدب تختلف عنها في الحياة اليومية، ففي الواقع تفعل ملايين الصدف، ومن مجموعها تتبلور الظروف وينبغي في الأدب صياغة هذه اللانهاية الواسعة صياغة عينية،

[1]– البطاقة السّحرية، لمحمد ساري، ص59.

بالإحضار الحسيّ للجسد للترابط بين الصدفة والضرورة، من خلال وقائع ملموسة، ولا يسمع في الأدب إلاّ بمثل هذه الصدف التي تبرز على نحو معقد وماكر"[1].

أمّا باقي الشخصيات الرّوائية فقد اتخذها الكاتب لسدّ ثغرات الخطاب السردي، ولم تتردّد على لسان الرّاوي إلاّ مرّة أو مرتين في الرّواية، فهي أقلّ حركية.

2. الحدث

يعدّ الحدث في الرّواية بمثابة العمود الفقري الذي تقوم عليه بنيتها، والحادثة في العمل الفني هي "مجموعة من الوقائع الجزئية مرتبطة ومنظمة على نحو خاص"[2]، فالحدث باعتباره وحدة نصية فاعلة لا يمكن إلاّ عن طريق الشخصية التي تمثله وتتأثر به، ولا يكون ذلك إلاّ في إطار زماني ومكاني معيّن، سواء كانت أحداثا حقيقية أو متخيّلة، فالحدث هو وقوع فصل زمني ومكاني داخل النّص ولا يكون إلاّ بتلاحم عنصرين: الشخصية من جهة والحقل الدّلالي من جهة أخرى[3]، وبذلك تأتي القصة أو الرّواية أو المسرحية محمّلة بالأحداث، وهذا ما يعطي للعمل الفنّي جمالية خاصّة ومطبوعة بعنصر التشويق والمفاجأة، فالرّوائي ينتقي بعناية واحترافية فنية الأحداث الواقعية أو الخيالية التي يشكّل بها خطابا سرديا، فهو يحذف ويضيف من مخزونه الثقافي ومن خياله الفنّي ما يجعل من الحدث الرّوائي شيئا مميّزا مختلفا عن الوقائع في عالم الواقع.

وجاء السرد الرّوائي في رواية "البطاقة السّحرية" متوجا بمجموعة من الأحداث التاريخية، كون هذه الرّواية صيغة أعيد تشكيلها عن الواقع، ترسم له ملامح من الظروف المرتبطة بإشكاليات زمن ما بعد

---

[1]– جورج لوكا تش، دراسات في الواقعية، تر: د. نايف بلّوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1985، ص74.

[2]– عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دراسة النقد، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 2002، ص104.

[3]- ينظر: سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السّردية (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينا)، ص37–39.

الثورة من خلال تقديم أحداث لم يصنعها المستعمر الفرنسي كما عوّدتنا العديد من الرّوايات التي ولدت من رحم الثورة، فلم يذكر الكاتب أيّ معركة ضارية تتعالي فيها هتافات القتال، وإنّما ذكر أحداث لغزو الأمة من صلب ذراعها من أبنائها الذين أسكنت فؤادهم فيها، فتطمح هذه الرّواية إلى التعبير عن الواقع الموضوعي الذي تأخذ من تجاربه وخبراته وشخوصه مقوّمات الكتابة الرّوائية.

حيث نجد الكاتب "محمد ساري" قد اعتمد في روايته على مخلّفات حرب التحرير الكبرى، لكن من منظور مختلف، إذ نجده ركزّ على الخونه من بعض المجاهدين (والحركة) الذين استولوا على خيرات البلاد يقول: "**هكذا بكل بساطة أصبحوا مجاهدين ونزحوا من الجبال مع الأبطال الحقيقيين، ثم استولوا على امتيازات كثيرة دون أن يقدّموا شيئا للثورة، ونسوا أرامل الشهداء وأبناءهم يتخبّطون في وحل الحياة الشاقة. سكرتنا نشوة الاستقلال وتسامحنا معهم وفتحنا لهم أذرعنا على مصراعيهما**".[1] يتبيّن لنا من خلال هذا الملفوظ السردي الغاية التي يريد السّارد الوصول إليها، ومن خلال الجدول التالي سوف نوضّح أهم الأحداث التي وردت في الرّواية، إذ جاء تقسيم الأحداث تقسيما محكما يراعي التتابع الكرونولوجي لها، إذ تكاد تخلو من الثغرات.

الجدول رقم 01: الأحداث الرّوائية في "البطاقة السّحرية"

الحدث الرّوائي	ص
في تلك الصبيحة القائظة، حينما استيقظ فجأة ووجد نفسه جالسا على الفراش،... لم يكن يعي بوضوح وشفافية بأنّه سيرتكب جريمة...	04
اللقاء الذي جمع مصطفى عمروش والسرجان حيث دعاه هذا الأخير إلى جولة قصيرة في سيارته الفخمة. فانقاد مصطفى عمروش من غير رغبة وهو العارف بأنّ أحمد تكوش الملقّب بـالسرجان لا يبحث عن خلق إلاّ ووراء ذلك مصلحة يقضيها إن عاجلا أو آجلا.	06
أحتاج إلى إمضائك كي أحصل على شهادة المشاركة في الثورة...يريد السرجان أن يصبح مجاهدا بعد ربع قرن من الاستقلال...	12

[1]– البطاقة السّحرية، ص96.

قاطعه مصطفى عمروش بعنف وانفعال ظاهرين: لمن تحكي تاريخك ياسي أحمد، أنا أعرف عنك وعن رجال القرية كل ما ينبغي أن أعرف...	13
كن عاقلا ياسي مصطفى...لا يكلفك الإمضاء شيئا...فخيري كالبحر...هي بطاقة أضعها في جيبي وكفى...	14
السرجان الخائن الذي باع الشهيد سي السعيد أصبح اليوم آمنا مرفها يبنى القصور...	16
عرف أهل القرية أنّ السرجان طلب شهادة نضال في صفوف الثورة وأنّ مصطفى عمروش رفض الإمضاء، واتهمه بالخيانة.	18
قرّرت المنظمة عقد اجتماع طارئ لتدارس الوضع تفاديا لتدهور وتسرّب بعض المعلومات...	21
وقف بعض المجاهدين إلى جانب السرجان مثل الحاج مجبور كن حكيما وَقِفْ بجانبه في الاجتماع أو على الأقل التزم الحياد وأترك الجماعة تقرر...	21
حنين... مصطفى بالعودة إلى الماضي الذي كانت فيه الحياة غالية يضطر الإنسان إلى الدفاع عنها بكل ما يملك... حين التحق بالمجاهدين في الجبال لتحرير الوطن.	25
استيقظ مصطفى عمروش من غفوته والإبحار من سراديب الذكريات البعيدة تحت طرقات قوية على الباب..وجد بوزهير حميد أب حورية حبيبة شبابه وزوجته الأولى..قال شاكيا: السرجان الخبيث يا سي مصطفى...أنه في المقهى يطعن في شرف ابنتي حورية وابنك جمال.. خرج بعد قليل وبين يديه بندقية في وضعية الهجوم...	49
تحرّك السرجان خلال تلك الأيام التي لم يخطر على باله بأنها الأخيرة...	51
..بابا..بابا...قتل السرجان بالرّصاص...	67
أرحت ضميري لأنني قمت بما ينبغي أن أقوم به...	93
أعطيته البطاقة الحقيقية التي يستحقها، بطاقة حاسمة تدخله سعيرا مضطرما من بابه الواسع المفتوح دوما...	94
تسمّرت عينا مصطفى عمروش على الجثة لثواني ثم أبعد بصره ومسح به القاعة...	135
تخلّص من الخائن الحقيقي...	136

يبرز هذا الجدول مجموعة من الأحداث المهيمنة على مسار البناء الرّوائي، إذ تمثّل "البطاقة السّحرية" مأساة تخيلية تنسج خيوطها من الماضي التاريخي الذي يلقي بظلاله على الذات السّاردة ويهيمن على مجريات الأحداث الرّوائية، وتتعلّق هذه الأحداث بالمضمون السّردي (المتن الحكائي)، كما

جرت في الواقع الحقيقي أو المتخيّل، وتجلّى نظام ظهورها في الحكي بشكل دائري، حيث تتضمّن كلّ حكاية مجموعة من الأحداث التاريخية.

إنّ التعامل التخيلي مع معطيات التاريخ يفرض على الكاتب مناخا تخيليا تتحوّل فيه المادّة التاريخية إلى محكي له طابعه الجمالي المتميّز، كما أنّ الرّوائي يتعامل مع التاريخ تعاملا روائيا، فيعيد دمج الماضي لحظة الكتابة، ليتحوّل الماضي إلى إبداع وإلى وقفة جمالية خاصّة تقلّب التاريخ وتجعله ديمومة حضارية متواصلة في الواقع الإنساني .

3. الفضاء الرّوائي

حظيت القصّة بمختلف أنواعها وبخاصة الرّواية بدراسات كثيرة، وتخضع الرّواية باعتبارها أحداثا تتوالى وفق نظام خاص لعنصرين متلازمين هما الزمان والمكان، "فهما متكاملان ومتداخلان، فلا مكان بدون زمان، ولا ينعكس وأهم ما يميز عنصر الزمن الرّوائي ما يسمى بالفضاء الرّوائي الذي يشمل مجموع الأمكنة التي تظهر على بنية الرّواية"[1]، فمفهوم الفضاء في الرّواية يتعلق بالزمان والمكان وبالرّؤية والإيديولوجية التي يفصح عنها، وله دور مهم في إنتاج المعنى، وحين كان المكان الواقعي يختلف عن المكان المتخيّل، وجد الكاتب نفسه مجبرا غير مخيّرا على إيجاد فضاء تتحرّك فيه الشخصيات عبر الزمن لإنجاز أفعال لحوادث محدّدة، والفضاء هو نفسه الحيّز عند عبد المالك مرتاض، غير أنّ لفظة الحيّز غير متداولة عند جميع النقاد والدارسين، لذلك سنتعامل مع لفظة فضاء، الذي يعدّ من العناصر البنائية في المحكيات عموما، وراح جينت (**GENETTE**) يصوّر علاقة الفضاء بالرّسم: "إنّ ما يجعل الرّسم فنّا فضائيا ليس ما نجد فيه من تشخيص للمساحة، بل لأنّ هذا التشخيص نفسه يتم ضمن مساحة أخرى هي مساحة فن الرّسم المميّز له، والهندسة هي في الفضاء، لكن الهندسة لا تتحدث عن الفضاء، بل الأصوب

[1]– يحي بعيطيش، خصائص الفعل السّردي في الرّواية العربية الجديدة، مجلة كلية الآداب واللّغات،العدد02 ، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ، جانفي 2011، ص6.

أن نقول أنّها تجعل الفضاء يتحدث"[1]. وإذا كانت دلالة الفضاء تشير إلى المكان، وهذا الأخير هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث، وبذلك تتجاوز قدرة المكان "لتشمل العلاقات بين الأمكنة والشخصيات والحوادث، كما يكشف الفضاء الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية".[2]

وإذا كان الفضاء في الرّواية ينشأ من خلال وجهات نظر متعدّدة: "الرّاوي بوصفه كائنا مشخّصا وتخييليا أساسًا، ومن خلال اللّغة التي يستعملها، ثم من طرف الشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان، وأخيرا من القارئ الذي يدرج بدوره وجهة نظر غاية في الدقّة، ذلك أنّ المكان الرّوائي يرتبط بوجهات النظر والأحداث والشخصيات"[3]. وبهذا يستطيع الفضاء الرّوائي التحكّم في الوظيفة السردية بفضل العلائق التي يقيمها مع بنيات السّرد الأخرى، كما يرتبط الفضاء الرّوائي بزمن القصة أيضا فهو "الحيّز الزماني الذي تظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبّسة بالأحداث تبعا لعوامل عدّة تتصل بالرّؤيا الفلسفية وبنوعية الجنس الأدبي وبحساسية الكاتب أو الرّوائي"[4]، وعملية الوصف هي التي تجعل من المكان عنصرا مشاركا في البناء الرّوائي، فمستويات وصف الأمكنة ترتبط بالمضمون الرّوائي، وتشكّل علامة دالّة من علامات المكوّن الحكائي، والعناية بالوصف أمر لابدّ منه لإبراز ملامح المكان وإبراز علاقته بالشخصيات وبالدّلالة والاختلاف في الوصف بين الدقّة والتفصيل بين زوايا المكان وبين التصوّر الشمولي العام، لا ينفي هذه العلاقة وإنّما يزيد في تثبيتها، كما أنّها تزيد في استيعاب الحالات الفكرية

[1]– نادية بوشفرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، ص114.

[2]– سمر روح الفيصل، بناء المكان الرّوائي، مجلّة الموقف الأدبي، العدد 306 ،اتحاد الكتّاب العرب، 1996، ص02.

[3]– حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي (الفضاء، الزمن، الشخصيّة)، ص32.

[4]– بان صلاح الدين محمد حمدي، الفضاء في الرّوايات عبد اللّه عيسى السلامة، مجلّة أبحاث كليّة التربيّة الأساسيّة، العدد 01 ، المجلّد 11، جامعة الموصل،2001.

النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه، يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كوسيط يؤطر الأحداث، ويتحوّل إلى محاور حقيقي يقتحم عالم السّرد محرّرا نفسه من أغلال الوصف.[1]

وللمكان خصوصيته وأدواته التي تكشف عن حالة الشخصية عبر حركاتها في المكان، فيحدث تأثير متبادل بينهما واندماج بين المكان وحركة الشخصية، إذ أنّه بعد أن ينتهي وصف المكان في رواية ما تأتي الحركة السّردية التي انتهى وصفها، إنّه على الأصح الامتداد المفترض له وهو بالتحديد ما نسميه الفضاء.[2] بهذه الصورة يتشكّل الفضاء الرّوائي من تفاعل السّرد والوصف كآليتين للزمان والمكان، ويغدو أشمل من انغلاقه في الحيّز المكاني، بل يشمل المكان وحركيّته السّردية.

- **بناء المكان في البطاقة السّحرية**

لا تخلو أية رواية من المكان، لأنّه عنصر مكوّن وفاعل فيها، ومن البديهي أن يختار محمد ساري مكانا أو أمكنة لتكون مسرحا تتحرك فيه الشخصيات وتنجز الأفعال، ونجد الكاتب قد أورد أسماء لأمكنة لها امتدادها الجغرافي الواقعي، بغية إيهام القارئ بمصداقية الأحداث وواقعية المجتمع الرّوائي، وتوقّف عند الوصف لأنّه الوسيلة الشائعة في تقديم المكان. وبما أنّ أحداث "البطاقة السّحرية" تدور في البيئة الجزائرية، فالرّوائي استمدّ أسماء الأمكنة منها، فذكر "عين الفكرون" و"العاصمة" وهي أمكنة رئيسية في الرّواية، "عين الفكرون" تلك القرية الصغيرة التي اختارها الكاتب كأرضية تبني عليها أحداث الرّواية، ففي تلك القرية تعيش شخصياته وتتحرّك مشكلّة فئة مصغّرة من المجتمع الجزائري، لها عاداتها وتقاليدها وأعرافها، أراد الكاتب من خلالها أن يعبّر عن شريحة معيّنة في المجتمع، والامتداد الجغرافي الواقعي لـ "عين الفكرون" شمال ولاية أم البواقي، ويعود أصل تسمية المنطقة حسب ما هو متداول بين سكانها إلى

[1]– ينظر: العلمي مسعودي، الفضاء المتخيّل والتاريخ في رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج، دراسة بنيويّة سيميائيّة، رسالة ماجستير، كليّة الآداب واللّغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2010/2009، ص3

[2]– ينظر: محمد الهادي المطوي، في التعالي النهي والمتعاليات النصيّة، المجلة العربية للثقافة،العدد32 ، تونس1997، ص26.

شكل جبل سيدي أونيس، الذي يشبه فوقعة السلاحف وكذا العين التي ينبع ماؤها من الجبل المذكور، ويرجع البعض الآخر أصل التسمية إلى نوع من التربة (إفكرت) والتي تعني باللّهجة الشاوية التربة كثيرة الحجارة والتي هي متواجدة بكثرة في المنطقة.[1]

وقرية "عين الفكرون" بوصفها إطارا عاما لمعظم أحداث الرّواية تدفعنا للتحدّث عن أمكنة أخرى تنتقل بينها الشخصيات الرّوائية وهي: أزقة القرية، شوارع العاصمة، الجامعة، المقهى، الجبال، الغابات، الوادي، ويمكن توزيع هذه الأماكن حسب الوظيفة التي تؤدّيها في مسار الفعل الرّوائي إلى قسمين: الأماكن المنفتحة والأماكن المنغلقة، ونقصد هنا بانفتاح الحيّز المكاني واحتضانه لنوعيات مختلفة من البشر، فهو المكان المشاع للجميع، حدوده متسّعة ومفتوحة، أمّا المكان الخاصّ المغلق فهو المكان الذي يخصّ فردا واحدا أو أفرادا عدّة يتحرّك في دوائر مخصوصة فيه.[2]

- الأماكن المنفتحة: تأتي الشوارع والأزقة في مقدمة هذه الأماكن فهو المكان الذي تلتقى وتتحرك فيه أنواع مختلفة من البشر، وهو الذي يسمح بتحرّر الذات الرّوائية من قيودها، يقول السّارد: "... **يسرحان طويلا راجلين عبر شوارع العاصمة المكتظة بالناس، مسرورين كطفلين صغيرين تمكنا من الإفلات من الرقابة الصارمة لأهل القرية وعادتها المحافظة، فيطوفان شارعي ديدوش مراد والعربي بن مهيدي مرات عديدة**".[3]

- الأماكن المنغلقة: وتحتل غرفة النوم الصدارة في هذا النوع من الأماكن، حيث تمكّن غرفة النوم البطل من الغوص في سراديب الماضي بالعودة إلى ذكريات البطولة يقول: "**تمدد بطوله الفارع على**

---

[1]- ينظر: موقع عين الفكرون ar wikipedia.org/wiki

[2]- ينظر: عبد الحميد بورايو، منطق السّرد في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، 1999، ص146.

[3]- البطاقة السّحرية، ص77.

الفراش... كان الضوء يتسرب خافتا من الفتحات الضيقة للنافذة الخشبية ولكنّه لا يصل إلى حدّ إغراق الغرفة كلية، فبقي الجو بداخلها مضللا ودافئا يرخي العضلات ويجذب النوم".[1]

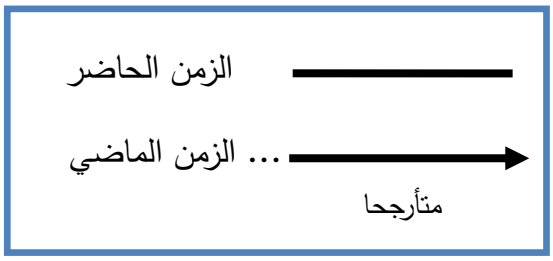
لقد قامت الرّواية في أساسها على المكان الجغرافي لـ "عين الفكرون" لكن الاستقطاب السردي كان لفضاء الغرفة، فمن هناك قام الرّاوي بتقديم سروده التي ساهمت في عملية البناء الفعلي للرّواية.

- **تشظّي الزمن الرّوائي**

في رواية "البطاقة السّحرية" اتخذ الزمن طابعي الاستباق والاسترجاع العفويين، عندما تنازل الرّوائي عن قاعدة ترتيب الأحداث وتواليها، فحرّر الرّوائي شخصياته السّاردة للأحداث من سلطة الزمن وترتيبه معتمدا على طابع التذكر، وقد اعتمد هذا العمل على صيغة التضّمن حيث تتضمن الحكاية الأساسية حكايات أخرى بداخلها.

كانت شخصيات الرّواية دائمة الترحال عبر ذكريات الماضي بشقيه البعيد والقريب، والتفريعة الزّمنية التي يرسمها هذا النّص الرّوائي موضحة في الشكل التالي:

الشكل رقم 01: التفريعة الزّمنية للنّص الرّوائي "البطاقة السّحرية"



فجاء السّرد الرّوائي يتجوّل بين الحاضر والماضي، حيث تلاعب الكاتب بالزمنين تلاعبا فنّيا، فأدخل الماضي في الحاضر، وعلّق الحاضر بالماضي فزمن التلفّظ أو الخطاب هو الحاضر، وزمن الحكاية هو الماضي.

[1]– البطاقة السّحرية، ص23.

ويبدأ زمن الخطاب الحاضر بمفتتح الحلم، " **لسنوات طويلة ونحن نركض اتجاه أبواب مشعة، حالمين باليوم الذي ستنفتح لنسبح في الأنوار خالدين فيها أبد الدهر. ويوم انفتحت، تحول الأفق المشع إلى عاصفة هوجاء، جرفتنا بوحشية جنونية، أعادتنا إلى حيث كنا رفقة الوباء والجهل والظلمة الحالكة.**"[1] ثم يأتي مباشرة زمن الحكاية الذي لا يستقّر على نظام واحد، حيث لجأ الرّاوي إلى السابقة الزّمنية ليجعلها منطلقا لأحداثه إذ يبدأ الكاتب سرده بقوله: " **في تلك الصبيحة القائظة، حينما استيقظ فجأة ووجد نفسه جالسا فوق الفراش ويتصبب عرقا ويلهث في تنفس سريع ومضطرب، لم يكن يعي بوضوح بأنّه سيرتكب جريمة طالما راودته في لحظات حنينة إلى الماضي**".[2] هذه السابقة* الزّمنية إنذار صريح بوقوع جريمة لاحقة، واستمرّ السّرد بنظام السوابق حتى الفصل الثالث، أين عمد الكاتب إلى لاحقة تقرّر حدوث عملية القتل فعليا، "...**تناول غداءه وتمدد في نوم لذيذ مريح، ولم يستيقظ إلاّ تحت صياح ابنه البكر العائد من وسط القرية: بابا..بابا.. قتل السرجان بالرصاص...**" [3]، ثم عاد إلى نظام السوابق حتى الفصل الأخير حدّثنا عن الجريمة بتفاصيلها.

كما اعتمد الكاتب أيضا على تقنية الاسترجاع**عبر شخصية "مصطفى عمروش" قصد تبديد الزمن الرّوائي، وبالتالي توسيع الفضاء الزمني وإغنائه بفترات زمنية متباينة لإدانة الواقع بالماضي، كما اعتمد أيضا على شخصيتين مخضرمتين عايشتا الزّمنين.

---

[1]- البطاقة السّحرية، ص03.

[2]- المصدر نفسه، ص04

*- الاستباق: هو عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الاشارة إليه مسبقا. سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار التونسيّة للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، د.ط، ص80.

[3]- المصدر نفسه، ص67.

**- الاسترجاع: وهو عملية سردية تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنيّة التي بلغها السرد، ويسمى أيضا الاستذكار. سمير المرزوقي وجميل شاكر، نفس المرجع، ص80.

المبحث الثاني: المتخيّل وآليات اشتغاله في "البطاقة السّحرية"

1. لغة الكتابة الرّوائية:

قامت رواية "البطاقة السّحرية" على روافد عدّة لعلّ أبرزها اللّغة، باعتبار النّص إطارا فنّيًا منتظمًا، تتفاعل في ثناياه وحدات لغوية، ترتبط فيما بينها بواسطة علائق متباينة.

فاللّغة ذات أهمية جمالية ودلالية في الكتابة الإبداعية عامّة، وفي الكتابة الرّوائية خاصّة، فهي بمثابة العمود الفقري لبنية الرّواية، حيث لا يمكن لأي مشكل أن يكون إلاّ بوجد اللّغة ونشاطها، إذ أنّها الوسيلة التي تربط بين الكاتب والنّص وبين النّص والمتلقي، فتشكّل علاقة متكاملة بين هذه العناصر، فهي أساس التخاطب النّصي، لأن الكتابة الرّوائية كما يقول عبد المالك مرتاض: "عمل فني جميل يقوم على نشاط اللّغة الداخلي، ولا شيء يوجد خارج تلك اللّغة"[1]. وحين نتحدث عن اللّغة ليس بمعنى اللّسان (Langue) ولكن بمعنى "اللّغة الوظيفية التي يكتب بها كاتب جنسا أدبيا، لا نستطيع الحديث عنها إلاّ على أساس كائن اجتماعي حضاري ينمو ويتطور بتطور المستعمل وبتطور الثقافة والمعرفة لدى المتلقي."[2] والكاتب سواء كان كاتب رواية أم كاتب جنس أدبي آخرا لا يكون إلاّ بامتلاكه ناصية اللّغة وتحكّمه فيها، فيعظّم الكاتب ويعلو شأنه بمدى تطويعه للغة وتحميلها بمعان جديدة.

ونجد العالم اللّغوي في "البطاقة السّحرية" شديد التنوّع، استعمل فيه الكاتب اللّهجة العامية الجزائرية بالإضافة إلى الفصحى، كما نجد بعض الألفاظ تزاوج بين اللّغتين إضافة إلى بعض الألفاظ الأجنبية والأمثال، فضلا عن ذلك نجدها لغة وصفية نعتيه، إذ يبالغ الكاتب في الوصف وإلصاق النعوت بأدقّ وأصغر الحركات والأفعال التي تقوم بها شخصيات روايته، وقد تزيد هذه اللّغة من درجة التواصل بين

[1]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، ص106.

[2]– المرجع نفسه، ص106.

المرسل والمرسل إليه وذلك من أجل "تعريتها من الوظيفة النثرية للتواصل وإضافة قوّة التصّور إلى قوّة الدّلالة".[1] وتعتبر اللّهجة العامية مموّلا رئيسيا للغة الفصحى، لأنّها منبثقة من صميم الواقع، تتداولها ألسنة الناس في الحديث اليومي، وكان لها وقعها حين استخدمها المؤلّف في روايته، وقد وردت على مستويات مختلفة:

- **المستوى الأوّل:** استعمال مفردات عامية محضة لا تدخل ضمن القاموس اللّغوي العربي، وتنقسم بدورها إلى كلمات مستوحاة من صميم الواقع الجزائري مثل الحايك، الدشرة، الخاوة، ضروة، الدزاير، هيدورة، قندورة، الفلاقة، حركي، بوبقرة، بوفرد، بوجاجة، بوجحش، المكحلة، بوشلاغم، الخزرات، القاوري، البرنوس.
- **المستوى الثاني:** استعمل المؤلف عبارات تقرأ بين العامية والفصحى في نفس الوقت مثل: الدنيا الغدارة، المولود الطري، أدهن أدهن...لا يفيد معي لا دهان ولا عسل، إلعن الشيطان الرجيم، أيا أتكلم ياسي حميد، التفتت الخزرات، عند ذاك القاوري، الجاكتة العسكرية، أخرج من هذا المقهى وإلاّ جرجرتك كالكلب الأجرب، واش رأيك لو نفرغ فيك هذه المكحلة ، روح اشتكي، قدّام الناس، رجل بشلاغمه، بالمليح أو القبيح.

وهي كلّها عبارات نستطيع قراءتها على المستويين العامّي والفصيح لأنّها تزاوج بينهما، كما أورد عبارات أخرى نستطيع أن نقرأها بالفصحى، لكنّها لا تؤدي الدّلالة المطلوبة، وبالتالي تقرأ بالعامية مثل: قبّاض الأرواح، يرحم والديك، هيا أعطي الريح لرجليك، أباها قرّر "إعطاها" إلى رجل مهم، انهض يا واحد الكلب، دافع عن سيدك.

[1]– محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط01، 1991، ص114.

- **المستوى الثالث:** والمتمثّل في الأمثال الشعبية، حيث توّجت الرّواية بستة أمثال شعبية هي:

- اللي ما ينفع أدفع.
- أترك البير بغطاه.
- الحاضر أعطيه، الراقد غطيه، والغائب خليه.
- القافلة تمر والكلاب تنبح.
- مسمار جحا.
- اللّي فاتك بليلة فاتك بحيلة.

والملاحظ أنّ جلّ الأمثال التي استخدمها الكاتب كثيرة الاستعمال في الوسط الاجتماعي الجزائري، فالرّوائي أحسن الاختيار كما تفنّن أيضا بوضعها في السياق اللّغوي المناسب.

كما استخدم لغة واصفة لسلوكات شخصياته وأماكنهم وما يختلج في صدورهم من عواطف وأحاسيس معبّرة بدلالة مفهومة يقول: "**قضى الزوجان ليلة بيضاء، لم يعرفا خلالها نوما ولا أكلا تبادلا عبارات نادرة، متقطعة وتأوهات مسموعة متواصلة عبر اللّيل الطويل الذي لم يرد أن ينجلي إلاّ بعد أن تطلع الروح من مستقرها المؤقت**".[1] فالوصف الدقيق يزيد من واقعية المشهد، وبالتالي الزيادة من فاعلية التأثير على المتلقي ويتمايز مبدع عن مبدع آخر باللّغة، لأنّها تقدم إمكانات مهمّة في الاستعمال، وعلى الكاتب انتقاء الأنسب والأقرب، والأجمل من المفردات، فعليه أن يحسن اقتراح كلمة معينة من وسط شبكة من الكلمات المتقاربة، لأنّ الأثر الفنّي هو نتيجة انفعالية للفنّان، تكتبه يده، وتزيّنه ألفاظه.[2]

2. الحقول الدّلالية:

يعتبر النص الأدبي منبع دلالات عديدة ومتنوّعة، فكلّ شيء فيه جدير أن يكون دليلا، والبناء العام للنّص (الشخصيات، المكان، اللّغة) يشكلّ بلا شكّ أحد العناصر الأساسية التي تكوّن النصوص

[1]– البطاقة السّحرية، ص46

[2]– ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظريّة الرّواية، ص108.

الأدبية السّردية، بما تحمله من أبعاد دلالية ورمزية، يعتني المبدع في نسجها وهيكلتها من أجل الإيحاء بها على معان ودلالات خاصّة.

- **دلالة الأسماء**

تظهر الشخصية في النّص وفق أسماء تتفاوت في مدلولاتها من شخصية إلى أخرى، وهي مسمّيات دالّة، لأنّها ترتبط بمستوى عال من الترميز يفتح باب القراءة والتأويل على نحو تؤدي فيه معنا خاصًا، وتمثّل فيه البعد الدّلالي، وربّما من أهم القرائن التي تحيل على واقعية النّص هي قرينة تشابه الأسماء، لذلك انتقى "محمد ساري" أسماء لشخصياته كانت بمثابة علامات مشحونة بالدّلالة، إذ يعدّ الاسم أوّل المؤشرات على هوّية الشخصية، لأنّ "أسماء العلم في الأدب تؤدي نفس الوظيفة التي تؤديها في الحياة الاجتماعية، فهي تعبير لغوي عن هوية محدّدة لكلّ شخص فردي، لكن هذه الوظيفة لم تترسّخ في الأدب إلاّ مع الرّواية".[1]

ويقوم السّارد بانتقاء أسماء مناسبة لشخصياته، يوظّفها توظيفا حكائيا، ينسجم والأدوار التي تقوم بها إذ بإمكانها أن تشكّل ما يمكن تسميته بـ "منظومة الأسماء الدّالة"[2]، مثل اسم "مصطفى عمروش" ويكفي أنّ "المصطفى" هو أحد الأسماء المشهورة لنبيّنا المختار صلى الله عليه وسلم، بالإضافة إلى الاسم تتمتع شخصية مصطفى بصفات حميدة من وفاء وشرف ونبل وشجاعة، وصدق وحبّ للوطن من خلال الجهاد في حرب التحرير وبعدها، كما جاءت هذه الشخصية محملّة بحمولات تاريخية وثقافية واجتماعية ونفسيّة وفكريّة، مثّلت النموذج الإنساني الذي حمل بصمة التحوّل الزمني، وحمل على عاتقه مهمة إيصال رسالة إلى القارئ، نمت هذه الرسالة نتيجة الدّلالة التصاعدية، وقد رصد السّارد مجموعة من العلامات التي تميّز شخصية مصطفى كقوله: "**كان طويل القامة، نحيفا ولكنه قوي البنية، تتوسط**

[1]– مرشد أحمد، البنية والدّلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005، ص36.

[2]– المرجع نفسه، ص32

وجهه المعظم بالوجنتين البارزتين شلاغم سوداء، كثيفة الشعر، منحدرة قليلا محلقة حول الشفتين. يكتنف شعر رأسه بياض من الشيب لم ينتشر بعد انتشار صاحبه بأنّه شاخ وأن الوقت كي يفكّر في الاستعداد للموت المريح".[1] وإذ قمنا بتفكيك هذه العلامات نجده يركّز على الشلاغم السوداء يقول: "**ورغم شيب رأسه، مازالت الشلاغم محافظة على عظمتها ولونها الأصيل**"[2]. وهذه الأخيرة ترمز في حركتنا الثقافية على معنى محدّد وهو الرجولة وهذا المعنى مستقى كما أشرنا سابقا من المرجعية الثقافية للكاتب التي تحدّدها عوامل زمنية ومكانية، فرغم شيب الرأس مازال الشنب محافظا على عظمته، وهي دلالة كبرى على الشجاعة، ومن جهة أخرى نجد شخصية السرجان الخائن الحركي، كان عاملا في صفوف العدّو، وبعد الاستقلال أراد الحصول على بطاقة النّضال خادعا الذاكرة القومية بمكره، وما زاد من جريمته بعض الألفاظ التي أطلقها عليه السّارد أثناء قيامه بوصف شخصيته وتقديمها للقارئ يقول السّارد: "...**تحوّل من القلق والحيرة إلى الغضب والسخط حينما تعرّف على المنادي وصاحبه المنكمش داخل السيارة بقامته القصيرة حتى كاد يختفي كليّا.**"[3] وكأنّ هذا الملفوظ السّردي نوع من استشراف للمستقبل، جعله كدلالة على النهاية الحتّمية للخونة.

وما لحظناه في الرّواية أنّ المسميات وردت على شكل مركّب، وهذا ما ميّزها مثل:(سي مصطفى عمروش، أحمد تكوش الملقّب بالسرجان، عبد المالك بومالح، لالّة خديجة البوسعادية...وغيرها من المسميات)، وتركّيزنا على الشخصيتين "مصطفى عمروش" و"السرجان" لا يرجع البتة إلى قلّة الشخصيات الحكائية في النّص، لكنّنا آثرنا اتباع طريقة المبدع في التصعيد الدّلالي للشخصيات.

[1]- البطاقة السّحرية، ص5.

[2]- المصدر نفسه، ص5.

[3]- المصدر نفسه، ص6.

- **دلالة المكان**

يعدّ المكان عنصرا أساسيا في تشكيل العمل الأدبي وفي تحديد البنية الدّلالية للنّص، حيث يأتي في جلّ الرّوايات محمّلا بخصوصية قومية، لأنّه يجمع الكثير من مظاهر الحياة المادية والمعنوية، ويتحدّد دور المكان في الرّواية من خلال رسم الحدود الجغرافية للنّص، وبنائه بناءا ينسجم مع طباع الشخصيات التي تعيش فيه، بحيث يصبح بإمكانه أن يقدّم الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية، ويسهم في التحوّلات الداخلية التي تطرأ عليها،[1] وإذا كانت الرّواية صورة تعكس ما يختزنه عقل المبدع من أفكار وعوالم مختلفة وتصورات تجسّد التفاعل بينه وبين إبداعه، كان لابّد لمحمد ساري أن يحمّل روايته مجموعة من الرّموز والعلامات التي تعبّر عن رؤيته، وتتأرجح دلالة المكان في الرّواية بين المدينة والرّيف، وقد يرتبط المكان بذكريات الإنسان الذي يعيش في ظلّ هذه الذكريات الحميمة ليعكس تصوّره لعالمه الخاص من خلال هذا المكان، وقد عمل غاستون باشلار **G.BACHELART** على توضيح تلك العلاقة قائلا: " المكان هو المكان الأليف وذلك هو البيت الذي ولدنا فيه، أي بيت الطفولة، إنّه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكل فيه خيالنا، فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكر أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة، ومكانية الأدب العظيم تدور حول هذا المحور"[2]، ومثّل المكان في رواية "البطاقة السّحرية" بؤرة تشخيص للظواهر الإنسانية والاجتماعية التي نشأت بينها وشائج التواصل الحتمي الذي تفرضه بخاصة علاقة الشخصيات بالمكان.

فقرية "عين الفكرون" هي التي احتضنت الفعل الرّوائي ببيوتها وشوارعها وجبالها وغاباتها، حيث أنّ أوّل انطلاقة للأحداث كانت من بيت "مصطفى عمروش" والبيت هو ذلك الفضاء الهندسي الذي يحتمي الإنسان بداخله، ويكسب فيه الإحساس بالأمان والكرامة والألفة أو كما قال عنه باشلار: "هو ركننا في

---

[1]– ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي، ص30.

[2]– غاستون باشلار، جمالية المكان، ترجمة غالب هالسا، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر والتوزيع لبنان، ط1، 1984، ص07.

العالم، يتيح للإنسان أن يحلم بهدوء »[1]، وارتبط البيت في الرّواية بذكريات "مصطفى"، بحيث كان يوقظ مشاعر الحنين والشوق للزّمن الماضي الذي حفر في ذهنه لوحة خالدة، كما دلّ البيت في الرّواية على حميمية فردية. ولعب دورا أساسًا في إبراز رؤية المؤلّف، ليعدنا إلى زمن الثورة (الزمن المقدس).

توجد أيضا دلالات مكانية من نوع آخر تمثّل إحدى السبل الفنية التي لجأ إليها الكاتب في التعبير عن رؤيته لهذا العالم، وهي بدورها تعكس صورة حقيقية لواقع المجتمع آنذاك.

- المقهى

تحمل المقهى دلالات أخلاقية واجتماعية واقتصادية إذ تبدوا "المقهى في اللّغة العامية بحركة الأجساد الطليقة والضحكات المتصادية، تعبيرا عن الحياة الشعبية، وهذه الأخيرة حياة عامرة"[2]، حيث تتنوع شخصياته فالمقهى يمثّل الوجه الاجتماعي والثقافي للوجود الإنساني، يقول السّارد: "**دخلا المقهى الذي بدأ يكتظ بروّاد الدومينو والكرطة وضجيجهم المتعالي...التقى الأصدقاء حول فناجين القهوة، زجاجات الليموناد المثلّجة وانبسطوا في استحضار ذكرياتهم المشتركة، يطلقون ضحكات مرتفعة بدون تردّد ولا خجل**"[3]، يحمل هذا الملفوظ أبعادا اجتماعية وأخلاقية لأرواح شاغرة يسودها الفراغ.

- الشارع

ذاك الفضاء المنفتح العار، لا تغطيه سوى السماء الزرقاء ولا تتحكّم فيه سوى سلطة التسكّع والحرّية الفردية، تجتمع فيه العادات الاجتماعية السيئة التي تلاحق الفرد في كلّ مكان، يقول السّارد: "**يسرحان طويلا راجلين عبر شوارع العاصمة المكتظّة بالنّاس، مسرورين كطفلين صغيرين تمكّنا من**

[1]– غاستون باشلار، جماليات المكان، ص37.

[2]– سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص281.

[3]– البطاقة السّحرية، ص128.

الإفلات من الرّقابة الصارمة لأهل القرية وعاداتها المحافظة."[1] خطوة في فضاء التيه والانطلاق خارج إكراهات الزمن، فهو "زمن التدجين الإنساني"[2]، فهذا المكان يعكس تأزّم الوضع الاجتماعي، كما يعكس صورة حية من صور الواقع الإنساني.

- **المقبرة**

تبعث المقبرة في نفس الإنسان الشعور بالخوف، وتذكره بمثواه الأخير ومصيره في اليوم الآخر، وهذا ما أراد المؤلّف "محمد ساري" أن يزرعه في نفس السرجان قبل موته الحقيقي، فحادثة "الميت الحي" لم تكن سوى زجر للسرجان بزوال مباهج الدنيا ونعمها، ومهما علا شأن الإنسان وانتصبت شوكته سوف ينام حتما تحت التراب.

إنّ الرّوائي يكيّف معطيات المكان مع الرؤية الإيديولوجية التي يرمي بها إلى صدر المتلقي، فينسج الوعي الفكري للمتلقى انطلاقا من طبيعة المكان المختار.

[1]– البطاقة السّحرية، ص77.

[2]– سعيد بنكراد، السرد الرّوائي وتجربة المعنى، ص195.

حاولنا في دراستنا هذه، أن نتعامل مع الشكل الرّوائي بوصفه بنية قائمة أساسا، أي من حيث هو تركيب مستقل بأجزائه ومكوناته، وعالم مقنع بذاته وصفاته الماثلة فيه، لكنّه يبقى من فعل التخييل، لكننا في نفس الوقت كنا ننظر إلى الرسالة الرّوائية ومرجعيتها الواقعية والإيديولوجية، حيث وجهنا اهتمامنا في هذه الدراسة نحو ما تقوله الرّواية، أي الأفكار والآراء التي تعبّر عنها، وأفرزت هذه الدراسة مجموعة من نتائج يمكن تلخصها في النقاط التالية:

- لعلّ أوّل ما يشدّ الانتباه في "البطاقة السّحرية" هو التوثيق المموّه باللّجوء إلى الإحالات المرجعية على وقائع وأحداث لها صلة بالتاريخ فعلا في حقبة زمنية بعينها، فالأماكن والمسميات التي أوردها المؤلّف موجودة بالفعل.

- استعمل الكاتب أسلوب الخطاب التقريري بحيث نجد في مقاطع سّردية عدّة معلومات وأخبار توهمنا بأنّ هذه الرّواية هي تأريخ لأحداث وقعت، أو شبيهة إلى حدّ التطابق مع ما حدث بالفعل.

-إنّ الحدود الفاصلة بين التخييل والواقع هلامية إلى حدّ كبير، لكن ثمّة معايير تفرّق بين التخييل والتاريخ والسّرد والرّواية والقصة.

- الرّواية والتاريخ خطابان يعملان على تأسيس صورة موحّدة يتخللها خطاب لغوي غايته تمثيل واقع معيّن وبناء فكرة ما.

- تصوّر هذه الرّواية صراعا قائما على ما يسمى ببطاقة النّضال، والأنساق الإيديولوجية التي تصوّرها الرّواية عادة لا معنى لها إلا ضمن هذا الصراع والتوتر والتناقض الموجود فيما بينهما داخل الفضاء النصي.

- القصّة في مجملها – ومن خلال وجود الشخصيات والمكان والزمان موصولة بقصة خارجة عنها تقوم بتوضيحها، كما تقوم بمنحها مصداقيتها المرجعية، فالرّوائي قام بتركيب خاص للأحداث، بحيث بدت دائرية مع حدث محوري بقي حاضرا طوال الرّواية.

- الشخصية الرّوائية ليست هي الإنسان كما نراه في الواقع، لأنّها تبقى من تركيب المبدع الأدبي، فهي صورة تخيلية استمدت وجودها من مكان وزمان معينين، وتبدو شخصيات "البطاقة السّحرية" مختلفة في ظروف حياتها وفي طبيعة المواجهة.

- أما على مستوى اشتغال الزمن فقد تجلّى لنا أن زمن الخطاب جاء مفارقا لزمن القصّة، نتيجة اعتماد الرّوائي على تقنيات تكسير الزمن بالعودة دائما إلى الماضي، سواء البعيد أو القريب، حيث وجدناه يدور بحرية مطلقة مرة إلى الخلف وأخرى إلى الأمام بواسطة سوابق ولواحق زمنية.

- من المعروف أنّ اللّغة ذات أهمية جمالية ودّلالية في الكتابة الرّوائية، فهي بمثابة العمود الفقري لبنية الرّواية، وامتاز "محمد ساري" بامتلاكه ناصية اللّغة، ومعرفته بتقنيات الكتابة، فجاءت الرّواية بلغة جميلة وأسلوب شيق يشد بخناق القارئ إلى غاية طي صفحاتها الأخيرة.

- وختاما نقول أنّ الرّواية على قدر كبير من الفنية والجرأة، حيث رصدت لنا بعض مخلّفات حرب التحرير وما أفرزته من مظاهر كان لها تأثير سلبي على المجتمع من خلال انحراف بعض المجاهدين وعرقهم في دوامة الماديات.

نستطيع القول أن ما توصلنا إليه القليل من الكثير مازال في قلب الرّواية سواء في "البطاقة السّحرية" أو مثيلاتها من الرّوايات الجزائرية التي في رحمها الكثير من الأسرار والخبايا المستترة والغامضة لا ندري من سيفصح عنها ذات يوم، مفككًا رموزها وإبهاماتها.

I. المصادر

1) ابن فارس، معجم مقاييس اللّغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 1982.

2) ابن منظور، لسان العرب، باب الواو، مج 06، ج 53، دار المعارف، القاهرة 1119.

3) أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل، ج1، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

4) محمد ساري، البطاقة السحريّة، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1997.

II. المراجع

1) أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب الجزائر، ط5، 2007.

2) آمنة بلعلى، المتخيّل في الرّواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع تيزي- زو، ط2.

3) تيرى أنجلتون، النقد والإيديولوجيا، تر: فخرى صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999.

4) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، د.ط، 1979.

5) جورج لوكاتش، الرّواية التاريخية، تر: صالح جواد كاظم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 1987.

6) جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، تر: د. نايف بلّوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1985.

7) حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي (الفضاء–الزمن–الشخصية)، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009.

8) حسين خمري، فضاء المتخيّل(مقاربات في الرّواية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2002.

9) حميد لحمداني، بنية الشكل الرّوائي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت الحمراء، ط01، 1991.

10)حنّا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب الحديث، دار الجيل، بيروت، لبنان، د ط.

11) مجموعة من المؤلفين، موسوعة المصطلح النقدي (الواقعيّة الرومانس–الدرامة والدرامي والحبكة)، مج 03، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط 01، 1983.

12) رولان بارت وآخرون، تر: عبد الجليل الأزدي، محمد معتصم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2008.

13) سعيد بنكراد، السّرد الرّوائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2008.

14) سعيد بنكراد، النصّ السّردي نحو سيميائيات للإيديولوجيا، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 1996.

15) سعيد بنكراد، سيميولوجيّة الشخصيّة السّرديّة (رواية الشراع والعاصفة) لحنّا مينا، دار مجدلاوي، عمان، ط01، 2003.

16) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ط 01، 1985.

17) سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار التونسيّة للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، د.ط.

18) صلاح فضل، الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف القاهرة، ط2، 1980.

19) عبد الحميد بورايو، منطق السّرد في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، 1999.

20) عبد المالك مرتاض، تحليل الحطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية رقاق المدق، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995.

21) عبد المالك مرتاض، نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

22) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دراسة النقد، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 2002.

23)عمرو عيلان، الإيديولوجيا وبنية النصّ الرّوائي، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة ط1، 2001.

24)غاستون باشلار، جمالية المكان، ترجمة غالب هالسا، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر والتوزيع لبنان، ط1، 1984.

25) فيصل دراج، الرّواية وتأويل التاريخ (نظرية الرّواية والرّواية العربية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص5.

26) مجموعة من المؤلّفين، الأدب والأنواع الأدبية، تر: طاهر حجار، الدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1980.

27) محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط01، 1991.

28) محمودي عادل، مصطلحات شخصيات تواريخ معلمية وخرائط، دار البدر للطباعة والنشر، الجزائر، 2010.

29) مخلوف عامر، توظيف التراث في الرّواية الجزائرية (بحث في الرّواية المكتوبة بالعربية)، منشورات دار الأديب، ط1، 2005.

30) مرشد أحمد، البنية والدّلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005.

31) نادية بوشفرة: معالم سيميائية في مضمون الخطاب السرّدي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي–وزو، ص106.

32) هيام شعبان، السرد الرّوائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي الأردن، ط 2004.

33) يمنى العيد، الرّواية العربية (المتخيّل وبنيّته الفنيّة)، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

34) يمنى العيد، تقنيات السرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط3، 2010.

III. المجلات

1) بان صلاح الدين محمد حمدي، الفضاء في الرّوايات عبد اللّه عيسى السلامة، مجلّة أبحاث كليّة التربيّة الأساسيّة، العدد 01، المجلّد 11، جامعة الموصل، 2001.

2) سمر روحي الفيصل ،بناء المكان الروائي ،مجلّة الموقف الأدبي، العدد 306،اتحاد الكتّاب العرب، 1996.

3) سيدي محمد بن مالك، اللّغة ورؤية العالم في الخطاب والرّوائي، مجلّة الأثر، عدد خاص بأشغال الملتقى الوطني الأوّل حول اللسانيات والرّواية لـ 22-23 فيفري 2013.

4) فيصل دراج ، الواقعيّة أم الواقع، مجلّة الكرمل العدد 05 ،مجلّة فصليّة ثقافيّة، تصدر عن الاتحاد العام للكتّاب والصحافيّين الفلسطينيّين، 1985.

5) قيس كاظم الجنابي ،الواقع والمسكوت عنه في الرّواية العربية المعاصرة، مجلة الموقف الأدبي، العدد 401، مجلة شهرية تصدر عن اتحاد الكتّاب العرب بدمشق، 2014.

6) محمد الهادي المطوي، في التعالي النصي والمتعاليات النصيّة، المجلة العربية للثقافة، العدد32، تونس 1997.

7) محمد بكر البوجي، روايات نجيب محفوظ التاريخية، مجلة جامعة الأزهر بغزّة، سلسلة العلوم الإنسانية، مج11، ط20، 2009.

8) منذر عياشي، المعرفة الرّوائية، مجلّة الموقف الأدبي، العدد 307،مجلّة شهرية تصدر عن اتحاد الكتّاب العرب بدمشق، 1996.

9) يحي بعيطيش، خصائص الفعل السّردي في الرّواية العربية الجديدة، مجلة كلية الأدب واللّغات، العدد 02، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جانفي 2011.

IV. المخطوطات

1) عبد الغني بن الشيخ، آليات اشتغال السرد في الخطاب الرّوائي الحداثي عند عبد الرحمن منيف (ثلاثية أرض السّواد)، رسالة دكتوراه، كليّة الآداب واللّغات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2008/2007.

2) العلمي مسعودي، الفضاء المتخيّل والتاريخ في رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج، دراسة بنيويّة سيميائيّة، رسالة ماجستير، كليّة الآداب واللّغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2010/2009.

V. الملتقيات

1) إتصال هاتفي بالدكتور محمد ساري يوم الاثنين 4/6 2015 على الساعة 18 :30 مساءا.

2) يوسف الأطراش، لتحليل السيوسيو –سيميائي للخطاب الروائي– (الملتقى الثالث السيامياء والنص الأدبي)، كلية الأداب واللغات، جامعة سطيف، ص3.

3) هكتور بيا نشيوتى، الإبداع الرّوائي اليوم، لقاء الرّوائيين العرب والفرنسيين، قاعة المؤتمرات، معهد العالم العربي بالتعاون مع مجلة الماغزين وإذاعة فرنسا الثقافية (3–5 مارس 1988).

VI. المواقع الالكترونية

1) موقع عين الفكرون ar wikipedia.org/wiki

فهرس المحتويات

شكر وعرفان

إهداء

مقدمة..... 06

مــدخل: الرّواية بين الواقع والمتخيّل

1.ا لرّواية والواقع..... 09

2. تخييل الواقع الرّوائي..... 12

الفصل الأوّل: البعد الواقعي في " البطاقة السّحرية" للكاتب محمد ساري

المبحث الأوّل: الواقع والإيديولوجيا..... 19

1. النسق الإيديولوجي النفعي..... 20

2. النسق الإيديولوجي الثوري..... 28

المبحث الثاني: الرّواية والتاريخ..... 34

1. علاقة الرّواية بالتاريخ..... 34

2. المرجعيّة السيوسيو تاريخيّة لروايّة "البطاقة السحريّة"... 37

أ. مرحلة الثورة (زمن خارجي) 39

ب. مرحلة الاستقلال (زمن داخلي)..... 42

الفصل الثاني: سرد المتخيل في "البطاقة السحرية""

المبحث الأوّل: عناصر المتخيّل..... 47

1. الشخصيّة..... 47

- بناء الشخصيات في رواية "البطاقة السّحريّة"..... 51

- النوع الأوّل: الشخصيات الوطنيّة..... 51

- النوع الثاني: الشخصيات البراغماتيّة..... 51

2. الحدث..... 53

3. االفضاء الرّوائي..... 56

- بناء المكان "البطاقة السّحريّة"..... 58

- الأماكن المنفتحة..... 59
- الأماكن المنغلقة..... 59
- تشظّي الزمن الرّوائي..... 60

المبحث الثاني: المتخيّل وآليات اشتغاله في "البطاقة السحرية"..... 62

1. لغة الكتابة الرّوائيّة..... 62
- المستوى الأول: المفردات العامّية..... 63
- المستوى الثاني: المفردات العامّية والفصحى..... 63
- المستوى الثالث: الأمثال الشعبية..... 64

2. الحقول الدّلاليّة..... 64
- دلالة الأسماء..... 65
- دلالة المكان..... 67
- المقهى..... 68
- الشارع..... 68
- المقبرة..... 69

خاتمة..... 71

قائمة المصادر والمراجع..... 74

فهرس المحتويات..... 76